Musica
TOΦ137111

OSCAR CHILESOTTI

STUDI SULLA CHITARRA E ALTRI SCRITTI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
DIPARTIMENTO DI DISCIPLINE ARTISTICHE MUSICALI E DELLO SPETTACOLO
6796
INVENTARIO N.

ARNALDO FORNI EDITORE

6736

INDICE

G. Vecchi, *La melodia popolare nel pensiero e nella ricerca filologica di Oscar Chilesotti* (in "Chigiana", XXIII, Firenze Olschki, 1966, pp. 211-223: cinquantenario della morte) pag. 1

V. Fedeli, *Il Dr. Oscar Chilesotti* (in "Riv. Mus. Ital.", XXIII, 1916, pp. 596-617: commemorazione) 15

Di Hans Newsidler e di un'antica intavolatura tedesca di liuto (in "Riv. Mus. Ital.", I, 1894, pp. 48-60) 36

Una canzone celebre nel cinquecento: "Io mi son giovinetta" del Ferabosco (in "Riv. Mus. Ital.", I, 1894, pp. 446-453) 49

Savonarola musicista (in "Riv. Mus. Ital.", VI, 1899, pp. 792-794) 57

Les Maîtres musiciens de la Renaissance française, I (in "Riv. Mus. Ital.", VII, 1900, pp. 482-492) 61

L'evoluzione nella scrittura dei suoni musicali (in "Riv. Mus. Ital.", VIII, 1901, pp. 123-136) 73

Les Maîtres musiciens de le Renissance française, II (in "Riv. Mus. Ital.", VII, 1900, pp. 730-737) 87

Musiciens français: Jean-Baptiste Besard et les luthistes du XVIe siècle (in "Revue d'histoire et de critique musicales", 1901) 95

Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento (in "Riv. Mus. Ital.", IX, 1902, pp. 36) 111

Francesco da Milano von Oscar Chilesotti (in "Sammelbände des Intern. Musikgesellschaft", 1903, fasc. 3) 167

La Chitarra francese. Appunti (in "Riv. Mus. Ital.", XIV, 1907, pp. 791-802) 191

Il primo libro di liuto di Vincenzo Galilei (in "Riv. Mus. Ital.", XV, 1908, pp. 753-764) 203

Canzonette del Seicento con la chitarra (in "Riv. Mus. Ital.", XVI, 1909, pp. 847-862) 209

"La rocca e 'l fuso" (in "Riv. Mus. Ital.", XIX, 1912, pp. 363-379) 225

LA MELODIA POPOLARE NEL PENSIERO E NELLA RICERCA FILOLOGICA DI OSCAR CHILESOTTI

La ricorrenza del cinquantenario dalla morte di Oscar Chilesotti [1] rende attuale e doveroso il ricordo di questo studioso, che fu tra i primi in Italia a dedicarsi a ricerche musicologiche con metodo scientifico, senza ricevere il giusto riconoscimento in patria per il trasmutare di canoni storici e di teorie estetiche.

La sua attività si colloca nell'ultimo ventennio dell'Ottocento e nei primi anni del nostro secolo [2], risentendo delle formulazioni dottrinarie del positivismo; ed è appunto nell'ambito di tali principi filosofici, che dirigono e orientano il suo pensiero storico e le sue ricerche filologiche ed erudite, che si possono seguire le idee centrali e i

[1] Nato a Bassano il 12-VII-1848, ivi morto il 20-VI-1916, si laureò in legge a Padova nel 1871; diresse il Museo Civico di Bassano dal 1884 al 1891; studiò musica pratica con Antonio Sale (violoncello, flauto e chitarra). Si veda: V. FEDELI, *Il Dr. Oscar Chilesotti*, in RMI, XXIIII (1916), pp. 596-616; G. MANTESE, *Storia musicale vicentina*, Vicenza 1956, p. 126; L. PESTALOZZA, *Introduzione* alla Antologia di « La Rassegna Musicale », Milano 1966, p. XXX e *passim*.

[2] La prima opera è del 1882, l'ultimo studio reca la data 1916, l'anno stesso della morte; anzi nella stessa annata 1916 della RMI troviamo il suo ultimo lavoro su « *Toujours bien* » *di Jo. Martini* (pp. 66-72) e il necrologio del Fedeli, ricordato sopra.

momenti della sua opera. Che non fosse alieno da interessi filosofici, lo dicono le sue traduzioni da Schopenhauer [3], ma lo attestano anche i suoi lavori di storia musicale.

Tema centrale, costante, che lo spinge alla ricerca dei fatti musicali, è la convinzione che il momento artistico, che accompagna in ogni tempo il cammino dell'umanità, non si esaurisca in esperienze passate, conchiuse, a noi estranee, ma divenga motivo di formazione o di magistero, tramandandosi di generazione in generazione. In tale prospettiva va inteso il motto, che gli fu caro: « Studiamo il passato per conoscere il presente » [4] e ancor piú il passo: « Collo studio del passato si riuscirà forse ad aprire all'arte musicale altri orizzonti nel momento in cui, raggiunta una superba altezza per la via che ha preso, essa aspira oggigiorno, nella sua rapidissima *evoluzione*, a nuovi mezzi, a nuovi ordini di idee, che intravvede. Collo studio del passato non abbandoneremo lo spirito che ha dato l'impronta alla *nostra musica*. Guardando in addietro, comprenderemo il presente e sapremo preparare l'avvenire » [5].

I corsivi non sono del Chilesotti, ma essi risultano dal senso del discorso del musicologo bassanese, denunziando alcuni termini chiave del suo pensiero. Cosí, la « nostra musica » è la musica italiana, con i suoi peculiari caratteri, con quelle movenze che le avevano dato il sigillo di originalità. Ma seguiamo l'arco dialettico del Chilesotti.

Quando poco piú che trentenne, diede alle stampe *I nostri maestri del passato* [6], testo impegnativo frutto di ricerche di vari anni, egli volle offrire un polittico, una galleria di autentiche figure di « mae-

---

[3] *Arturo Schopenhauer, Il Mondo come volontà e come rappresentazione.* Versione di O. Chilesotti, Milano 1888; *Arturo Schopenhauer, Aforismi sulla saggezza della vita*, Milano 1892. Nella premessa alla prima opera afferma di aver tradotto « all'unico scopo di pigliarsi un divertimento »; ma lo fece per un bisogno di chiarezza per sé e per gli altri, sperando di non sentir piú « citate (quelle dottrine) a sproposito e bistrattate in Italia da gente che non le conosce neanche a un bel circa ». Del resto Schopenhauer dava grande importanza alla musica nel suo sistema.

[4] Questa frase si trova, fra l'altro, sulla copertina dei volumetti della « Biblioteca di Rarità Musicali », in presentazione autografa e firmata dallo stesso Chilesotti.

[5] O. Chilesotti, *La melodia popolare nel secolo XVI*, in « Saggio sulla Melodia Popolare del Cinquecento », Milano 1889, p. 14.

[6] O. Chilesotti, *I nostri maestri del passato. Note biografiche sui piú grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini*, Milano 1882. Sotto il titolo a destra: « *Tornate all'antico, e sarà un progresso.* G. Verdi ».

stri » italiani, cioè, per usare le sue parole, « dei nostri che piú contribuirono allo *sviluppo* e al *perfezionamento* dell'arte musicale » [7].

Anche qui bisogna dare risalto a due parole: « sviluppo » e « perfezionamento », perché costituiscono come un binario su cui si terrà il giudizio estetico e la poetica del Chilesotti. Se poi poniamo attenzione al motto, paradigmaticamente assunto all'inizio della Prefazione, motto di Darwin che attribuisce l'origine della musica al canto d'amore, canto spontaneo per l'attrazione dei sessi, stimolo all'evolversi deldell'arte dei suoni, avremo già l'indicazione e il suggerimento di quella idea di canto d'amore, profano, popolare, melodico che assumerà nel pensiero storico estetico del Chilesotti un ruolo precipuo [8].

Pochi anni dopo usciva un'operetta, densa di significato anche se non vistosa per la mole, la quale conteneva un programma nel suo stesso titolo: il *Saggio sulla melodia popolare del cinquecento* [9]. Il potere « demiurgico » della melodia, come la concepiva il Chilesotti, poteva forse trovare un precedente negli scritti storici del Burney e dello Hawkins [10], nei quali appare la categoria di « progresso », come liberazione dalle irrazionali strutture del contrappunto per mezzo della schietta e genuina melodia (di ascendenza italiana); ma mentre chiarezza e distinzione erano invocate in ossequio a principi di filosofia settecentesca dai due grandi storici inglesi, per il Chilesotti è una istanza « popolare », di contrassegno romantico, che opera il suddetto « perfezionamento ».

« Il tentativo di una musica polifonica, iniziato nelle Fiandre, riuscí meravigliosamente bene: tal genere di stile si sviluppò in modo sorprendente e si diffuse anche in Italia. Ma nelle produzioni di

---

[7] O. Chilesotti, *I nostri maestri* cit. *Al lettore*, p. III.

[8] O. Chilesotti, *I nostri maestri* cit. p. V: « Herbert Spencer, nei suoi *Saggi*, conchiude che le cadenze usate in un linguaggio appassionato forniscono la base su cui si è sviluppata la musica, mentre io conchiudo che le note musicali e il ritmo sono stati acquisiti a bella prima dagli antenati maschi e femmine della specie umana per innamorare il sesso dissimile. Darwin, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, Vol. II, Cap. XIX ».

[9] O. Chilesotti, *Saggio* ecc., cit. Un breve escorso storico-estetico forma come un inquadramento per i *Documenti musicali* che sono la parte piú preziosa dell'opera: una ricca silloge di temi chiari, anche nella loro compagine polifonica, che il Chilesotti pone innanzi sempre a dimostrazione della sua tesi « popolarista ».

[10] Ci riferiamo all'opera: *A general History of Music* (4 voll. Londra 1776-89) di Ch. Burney, e al testo *An Account of the Institution and Progress of the Academy of Ancient Music* (Londra 1770) di J. Hawkins.

questa scuola invano si avrebbe cercato il sentimento, l'ispirazione artistica quale l'intendiamo noi, invano si avrebbe cercato la melodia che tocca il cuore, la pagina dettata dalla passione. I fiamminghi avevano fatto della musica una vera scienza; con essi le note si succedevano alle note per effetto di un calcolo che combinava insieme parti diverse in un intreccio complicatissimo di voci... ». Abbiamo riportato alcune delle frasi con cui si apre il *Saggio* [11], perché raccolgono in breve un giudizio storico artistico che apparirà frequentemente negli studi del Chilesotti.

Ebbene: questa melodia, nativa, ispirata, carica di emozione, si doveva trovare nell'arte popolare e profana; la quale, dapprima « scolasticamente disconosciuta e sprezzata », cominciò a svilupparsi rigogliosa e feconda; fino allora esplicata timidamente nelle improvvisazioni dei menestrelli, nelle ballate e nelle canzoni, unite spesso a danza, prendeva forza nel Rinascimento, e, « fusa coll'arte scientifica, doveva offrire alla musica spazi nuovi creando il sentimento della tonalità unica e nettamente definita » [12].

È chiaro che questo farsi luce dell'arte popolare, di contro alla musica scientifica, che sola fino allora aveva avuto onore di scrittura e di stampa, anzi questo suo benefico intervento a « perfezionare » l'arte musicale, specialmente sacra, è considerato elemento cruciale per lo « sviluppo della musica moderna »; e l'Italia (ecco il punto!) è la terra felice in cui « avviene la fusione dell'elemento popolare con quello scientifico », e gli Italiani si resero ben presto padroni del movimento musicale e stabilirono le forme originarie dell'arte moderna [13].

Le affermazioni qui raccolte, dal Chilesotti sparsamente espresse in studi e prefazioni, ricevettero veste sistematica in un denso articolo della Rivista musicale italiana [14], che piú tardi venne ampliato nel volume: *L'evoluzione nella musica. Appunti sulla teoria di H. Spencer*,

---

[11] O. Chilesotti, *Saggio* ecc. cit., p. 3.

[12] O. Chilesotti, *Saggio* ecc. cit., p. 4. Chilesotti considera il ritmo come « l'elemento piú rudimentale e nello stesso tempo piú essenziale della musica » (e ciò, a parer nostro, sugli schemi del Wallaschek); ma quando « un certo sentimento indefinibile, inesplicabile, affatto individuale, ma pur inconscio di sé, guidi il ritmo sui suoni piú adatti a dar risalto all'idea da estrinsecare, ecco subito la melodia, principio eterno dell'arte, creazione del genio » (p. 5).

[13] O. Chilesotti, *Saggio* ecc. cit., p. 5.

[14] O. Chilesotti, *L'evoluzione nella musica*, in RMI, V (1898).

apparso l'anno 1911 [15]. In esso lo studioso vicentino, partendo dal paragrafo 86 del capolavoro dello Spencer: *I primi principi*, applica la formula spenceriana alla musica [16], e si dichiara convinto che, rivedendo sotto questo profilo tutta la storia dell'arte dei suoni, si avrebbe un giovamento « meglio delle sottili ricerche biografiche, bibliografiche e cronologiche ora in onore » [17]. Ciò spieghi l'importanza che egli annetteva ai problemi generali e alla sintesi storica, entro la quale anche le ricerche minute si inquadrano ricevendone luce. Per questo abbiamo creduto di insistere su questa parte della sua opera, anche se, inesorabilmente crollati il mito romantico e quello positivo, le prospettive storiche e filosofiche del Chilesotti assumono minor valore ai nostri occhi.

Quello che conta è la fede e la forza che il Chilesotti trasse dalla affermata preminenza della musica profana e della melodia popolare, sicché egli ne andò ricercando tutte le attestazioni superstiti, nelle opere vocali e nelle strumentali, soprattutto nella produzione per liuto. Lamentandosi che gli storici si fossero fermati « con maggior cura sulla musica da chiesa e di stile severo e scientifico, trascurando l'elemento popolare, che pure tanto giovò a sviluppare ed elevare quest'arte » [18], si propose di colmare una lacuna siffatta e vi consacrò tutti i suoi sforzi [19].

---

[15] O. Chilesotti, *L'evoluzione nella musica* ecc., Milano 1911. Al testo, ampliato rispetto allo studio precedente, è aggiunta una seconda parte dedicata a *I suoni musicali* (cioè alle scale dei diversi popoli).

[16] O. Chilesotti, *L'evoluzione nella musica* ecc., p. 3: « In riguardo alla musica... l'evoluzione dell'arte musicale conduce da una semplicità confusa ad una complessità distinta, da un ordinamento disperso, uniforme ad indeterminato ad un ordinamento concentrato, moltiforme e deciso, ogni integrazione parziale della materia divenendo centro di trasformazioni sempre crescenti ».

[17] O. Chilesotti, *L'evoluzione della musica* ecc., p. V: *Avvertenza.*

[18] O. Chilesotti, *Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento. Trascrizioni in notazione moderna di O. C.*, Lipsia 1890. *Prefazione*, p. VII.

[19] La documentazione è facile a trovarsi per chi scorra la rassegna bibliografica della produzione del Chilesotti (cfr. V. Fedeli, *Op. cit.*, p. 598-601; F. Ghisi, alla *voce* in MGG, II, 1952, cc. 1193-1194). La « Biblioteca di Rarità Musicali » già dal primo volumetto (*Danze del Secolo XVI: Nobiltà di Dame* del Caroso e *Le gratie d'amore* del Negri), che vide la luce l'anno dopo la maggiore opera *I nostri maestri*, segna l'orientamento della ricerca nel campo della musica profana. Nella sopra ricordata *Prefazione* dell'opera; *Da un codice* ecc., p. VII ci rende conto delle difficoltà che uno studioso incontra per la scarsità dei documenti e la difficoltà della loro lettura, sí da ritrarsi « impaurito da una inutile perdita di tempo ». « Eppure — egli

Si è detto: egli fu attratto soprattutto dalla musica per liuto, strumento dalle molteplici possibilità, particolarmente destinato alla musica profana, pronto a tradurre in brevi giri melico armonici o in scanditi ritmi di danza quanto di piú attraente offriva il repertorio popolano o dotto di una età; e del liuto egli divenne conoscitore indiscusso, delle sue peculiari risorse, delle accordature e delle tabulature, nelle varie convenzioni grafiche nazionalmente differenti [20].

Al Chilesotti giovò la familiarità con la chitarra, di cui era provetto conoscitore e pratico esecutore, e gli fu facile passare dalla tecnica di questo strumento a quella del liuto, tenendo sempre la chitarra come punto di partenza e come termine di confronto. Gli fu anzi rimproverato che egli trascrivesse le musiche di liuto per chitarra [21], e recentemente Michel Podolski, tracciando un esame critico dei diversi metodi di trascrizione, ha semplicisticamente denominato il metodo di Chilesotti « transcription pour guitare » [22].

La risposta è molto semplice. Il Chilesotti lavorava seriamente, scientificamente, e perciò aveva bisogno di un appiglio per procedere metodologicamente, per passare dal noto all'ignoto, trovandosi primo a battere questa strada; in tale maniera gli fu possibile conoscere i segreti dello strumento, storicamente e strutturalmente affine alla chitarra, cioè di conoscerli praticamente, nella prassi esecutiva. Era convinto che la vera filologia si fa sui testi e con l'esatta conoscenza del materiale di lavoro, e non astrattamente, disquisendo con vane argomentazioni. A questa base concreta egli àncora le sue ricerche, e concreti ne giungono i risultati. « Ci vuole naturalmente, egli dice, la conoscenza pratica dello strumento, ci vuole anzi una certa valentia nel suonarlo » [23]; e contro la sapienza d'orpello di cui si fregiano le persone vane egli dichiara: « Nuocciono le speculazioni

---

conclude — quanti libri di liuto non racchiudono pagine in cui splende meraviglioso il genio melodico dell'arte popolare! ».

[20] Si occupò delle varie accordature per liuto in articoli e studi. La prima annata della RMI, ad esempio, recava un suo articolo: *Di Hans Newsidler e di un'antica intavolatura tedesca di liuto.*

[21] Da A. Koezirz: vedi O. CHILESOTTI, *La rocca e 'l fuso*, in RMI, XIX (1912), p. 365.

[22] M. PODOLSKI, *A la recherche d'une méthode de transcription formelle des tablatures de luth*, in « Le luth et sa musique » (Colloques internationaux du Centre de la Recherche scientifique), Parigi 1958, p. 277 sgg.

[23] O. CHILESOTTI, *La rocca e 'l fuso* cit. p. 364.

teoriche e l'affastellamento di pedanterie archeologiche, di cui si può far pompa a buon mercato, destando l'ammirazione dei gonzi » [24].

Il metodo applicato con semplicità e serietà portò alla risoluzione dei problemi delle tabulature: fu felice scoperta, ma il Chilesotti non ne menò vanto: « Non intendo affatto, egli dice, di meritarmi gli applausi del pubblico, presso i quali è bazza non passare per matti quando si attende a simili studi; e nemmeno di forzar l'attenzione di eruditi in tutt'altre faccende affaccendati » [25]. In fondo, egli credeva di aver operato nell'unico modo che la natura della ricerca richiedeva: « Non v'ha abilità, afferma ancora, per chi usa dell'intavolatura nel senso che essa richiede, ossia la legge eseguendo sul liuto ciò che l'intavolatura esprime » [26].

La chiarezza di idee del Chilesotti appare già nella individuazione dei caratteri della intavolatura per liuto in rapporto alla notazione musicale. Tra l'una e l'altra non c'è identità, ma « equivalenza », anzi meglio « equipollenza », « perché entrambe sono perfettamente idonee allo scopo cui tendono, quello cioè di fissare con segni convenzionali il pensiero del compositore e di permettere che altri possa interpretarlo » [27]. L'intavolatura è un insieme di « dati », ma non di « dati elementari », come qualcuno ha detto, perché « non v'ha dubbio che per l'esecuzione sullo strumento il sistema delle intavolature, immaginato con profonda sagacia da chi doveva usarne praticamente, vale meglio delle notazioni »; inoltre questi dati « permettono di suonare perfettamente la musica intavolata meglio che non si suoni la musica notata; permettevano al loro tempo di ridurre in intavolatura la musica notata o di scrivere in intavolatura quella semplicemente immaginata, come permettono adesso senza difficoltà l'operazione inversa, ossia la ricostruzione del loro significato » [28].

Stabilito un metodo sicuro, il Chilesotti ha potuto raccogliere una vasta messe di questi testi dalla bella linea melodica, di chiara struttura ritmica, pieni di « leggiadria e grazia » [29], che rappresentavano

---

[24] *Ibid.*

[25] O. Chilesotti, *La rocca e 'l fuso* cit., p. 363.

[26] *Ibid.*

[27] O. Chilesotti, *La rocca e 'l fuso* cit., p. 367.

[28] O. Chilesotti, *La rocca e 'l fuso* cit., p. 368.

[29] O. Chilesotti, *Musica del passato (da intavolature antiche)*, in « Biblioteca di Rarità Musicali », VIII, Milano 1915, *Avvertenza* (p. III).

il genuino prodotto del canto profano. È una scelta imponente, sicura e sempre felice, perché egli si preoccupava che il testo trascritto non fosse soltanto un documento di « archeologia musicale », ma di valore artistico; e non approvava l'operato di certi musicologi, che « disseppelliscono a casaccio musica di liuto » [30]. Considerava « importantissimo che chi legge le intavolature possieda a fondo quelle cognizioni storico critiche che varranno a fargli distinguere la musica che merita di essere pubblicata nell'odierna notazione » [31].

Se le trascrizioni del Chilesotti, in genere, sono un modello di probità filologica, senza arbitrii e sovrapposizioni soggettive, nel rispetto e nella fedeltà del monumento originario [32], una considerazione particolare merita il suo metodo di trascrizione dalle intavolature per liuto. Poiché il Chilesotti ha esposto i termini e le ragioni di tale metodo, ne tratteremo giovandoci delle indicazioni da lui suggerite.

Avanti tutto a quanti lo accusavano di confondere chitarra e liuto egli risponde (e la risposta vale anche per gli obiettori attuali) collegando la storia dei due strumenti, in una continuità e in processo di fatti e di modi, che abbiamo visto costituire il carattere e la forza scientifica del suo pensiero. La chitarra è uno strumento tutt'altro che ignobile, ricco di una sua letteratura e di un suo felice momento storico: tanto che egli può affermare « in piena cognizione dell'argomento, che la chitarra, rimpiazzando il liuto dopo la metà del sec. XVII segnò un progresso per l'arte musicale e che la sua storia è per lo meno altrettanto interessante di quella di ogni altro strumento » [33].

Se si escludono i componimenti nei quali il liuto si accompagna al canto, per i quali il Chilesotti preferisce accordare il liuto secondo le richieste della parte vocale, nei testi destinati esclusivamente al liuto adotta l'accordatura in MI (che è quella « vulgata » della chitarra) per due ragioni:

1) per potere scrivere la musica su un solo rigo;

2) per rendere l'esecuzione piú facile, col medesimo effetto del

---

30 O. CHILESOTTI, *La rocca e 'l fuso* cit., p. 365.

31 *Ibid.*

32 Questo rispetto della fonte è singolare e sistematico. Quando egli interviene modificando le accordature o diminuendo i valori, ne dà ragione o riporta l'*incipit* del testo originario (talora il facsimile del manoscritto o della stampa antica).

33 O. CHILESOTTI, *La rocca e 'l fuso* cit., p. 365. « La chitarra ha effetti che oltrepassano le limitatissime risorse del liuto ».

liuto sul *terzino* della chitarra, di cui la terza corda è abbassata di un mezzo tono [34].

Le felici intuizioni del Chilesotti costituirono per lui una « ipotesi di lavoro », che gli permise di procedere con sicurezza e concretezza, raggiungendo risultati validi; e tale validità, come abbiamo affermato, risiede nel fatto che essi partono da premesse logiche e dalla considerazione delle reali possibilità dello strumento, dei suoi mezzi e dei suoi limiti.

La proposta si basa su due punti: 1) il « modo di tradurre » in note figurate la intavolatura; 2) l'accordatura da assumere attualmente per lo strumento. Si tratta di due problemi di fondo, che anche oggi stanno al centro delle discussioni tra gli studiosi di liuto, ricevendo soluzioni diverse; ma poiché siamo convinti che i procedimenti attuati dal Chilesotti oltre essere utili e comodi, hanno maggiori garanzie scientifiche di altri oggigiorno accettati, ci soffermeremo un poco ad illustrarne la portata.

Partiamo dal primo punto, dal « modo di traduzione » sul pentagramma. Il Chilesotti raccoglie il testo su un rigo solo [35]: cioè, dei due modi di scrivere la musica per liuto, o su due pentagrammi, uno in chiave di Fa e uno in chiave di Do [36], o su un unico rigo in chiave di Sol, egli preferisce quest'ultima soluzione. È vero che l'uso di due pentagrammi permette una maggiore utilizzazione di spazio, ma rispecchia un'altra, estranea, tecnica esecutiva: è specifico degli strumenti da tasto, per i quali i due righi dividono la materia sonora tra le due mani. Ci pare questa una delle ragioni per cui nelle trascrizioni su due righi prevale la tendenza a separare eccessivamente le voci, cioè ad esagerare la struttura polifonica, a scapito della effettiva « eseguibilità » sul liuto [37]. Né ha fondamento la giustificazione da alcuno addotta, che l'editore deve tener conto degli studiosi e dei musicologi che non sono liutisti, perché soltanto una realizzazione filo-

---

[34] O. Chilesotti, *Notes sur les Tablatures de luth et de guitare, XVIe et XVIIe siècle*, in « Encyclopédie de la musique etc. Lavignac », I, Parigi 1912, p. 638.

[35] Portato il testo su un rigo solo e in chiave di Sol, l'autore segnala, in diverse opere, il trasporto che viene attuato: di una sesta o di una quinta, a seconda che l'accordatura antica era in SOL o in LA.

[36] Si può adottare per entrambi la chiave di Fa.

[37] Si veda: A. Piccinini, *Intavolature di liuto e chitarrone, Lib. I*, nella trascrizione di M. Caffagni, II, Bologna 1965, Introduzione, p. XXI.

logicamente determinata dai mezzi dello strumento può essere tenuta in considerazione dallo studioso [38].

Sta, invece, di contro la ricerca di un « tipo di trascrizione » caratteristico e specifico, appoggiato al tipo di scrittura di uno strumento vicino, quanto piú è possibile, e legato da parentela col liuto, cioè la chitarra, che ad esso è affine per tradizione storica di notazione, per tecnica di lettura e di esecuzione.

Anche il secondo punto, riguardante l'accordatura da assegnare oggi al liuto, è implicito, per il Chilesotti, in quanto si è detto sopra, poiché l'accordatura in MI fu da lui adottata per rendere possibile la collocazione del materiale sonoro entro un solo rigo; ma fu soprattutto per rendere piú facile l'esecuzione, alla stregua dei metodi della chitarra, che egli adoperò l'accordatura in MI. Oggi, noi rileviamo che ciò che il Chilesotti con apparente semplicità chiamo una « facilitazione » ha invece un significato piú largo e un valore « tecnico » ben preciso. Infatti, per tale maniera, è possibile assegnare al liuto, convenzionalmente, una stessa accordatura (che si è proposto di chiamare « accordatura unificata ») [39], e in base a questa trascrivere sistematicamente le antiche intavolature; e a nessuno può sfuggire il grande peso che assume questo fare « costante » riferimento ad una« accordatura costante », stabilendo un punto fisso in un terreno cosí indefinito di « accordature relative » [40], quali erano le antiche.

Possono essere utili alcune considerazioni sull'argomento. Dalle intavolature antiche non si ricava una accordatura e una altezza « assoluta » delle note, a meno che si trattasse di trascrivere e trasportare sul liuto una musica redatta in notazione figurata, perché allora l'intavolatore si preoccupava di suggerire l'accordatura assoluta; ma era pur sempre una accordatura « immaginata » [41], convenzionale, presupposta al solo scopo di rendere possibile e tecnicamente agevole la trascrizione.

---

[38] Per la giustificazione del Lumsden si veda la tavola rotonda « Lute Music » in *Report of the Eighth Congress New York 1961*, Kassel 1962, II, p. 73.

[39] Per la tavola rotonda sulla musica per liuto al Congresso di New York il sottoscritto insieme a M. Caffagni presentò uno studio dal titolo *Alla ricerca di una accordatura unificata nelle trascrizioni per liuto*, studio che approfondisce i termini del nostro problema (si veda *Report* etc., cit., p. 75-76).

[40] A. Piccinini, *Intavolatura*, etc., p. XVIII e sgg.

[41] È una espressione di J. Bermudo (*Declaración de Instrumentos musicales*, Ossuna 1555, f. XC v).

Sotto questo aspetto, è istruttivo il caso delle raccolte di componimenti villaneschi e villotteschi, o di canzoni, arie ed altro, nelle quali al testo vocale è unita l'intavolatura per liuto. Ebbene, in rapporto alla voce o alle voci lo strumento viene ad assumere varie accordature, costringendo il liutista ad operare vari trasporti da componimento a componimento, o ad adoperare strumenti diversi, cosa l'una e l'altra assai macchinosa o addirittura improbabile. Ora, non si potrebbe pensare che l'accordatura rimanesse ferma, e vi si uniformasse la voce?

Portiamo come esempio alcuni testi di Tromboncino-Cara, Bellasio, Gastoldi e Vecchi con le indicazioni delle accordature « nominali » per liuto:

accordature:	RE	MI	SOL	LA	DO	*totale*
B. Tromboncino-M. Cara, *Frottole* (1520?)[42]	11	11	1			23
O. Vecchi, *Selva di v. ricreaz.* (1590)[43]		1	3	7	1	12
P. Bellasio, *Villanelle a 3 voci* (1592)[44]	4		3	4	5	16
G. G. Gastoldi, *Balletti a 3 voci* (1954)[45]			8	5	3	16

Se, come abbiamo suggerito sopra, presupponiamo una accordatura costante (ad esempio in MI, per attenerci al discorso chilesot-

---

[42] B. Tromboncino-M. Carra, *Frottole con Tenori et Bassi tabulati et con sopràni in canto figurato per cantar et sonar col lauto*, s. d. e l. (esemplare della Bibl. Conserv. « L. Cherubini », Firenze). Si vedano anche i testi intavolati da F. Bossinense nella ediz. del Disertori (Milano 1964).

[43] O. Vecchi, *Selva di Varia Ricreazione*, Venezia, A. Gardano, 1590. Ci riferiamo ai testi trascritti dal Chilesotti nel vol. V della « Bibl. di Rarità Mus. »: nei quali il musicologo italiano mantiene gli ambiti vocali antichi sottoponendo la parte del liuto nelle accordature diverse richieste dai vari componimenti vocali (e forse, adottando per il liuto due pentagrammi, egli pensa anche ad una destinazione pianistica). Però, in un foglio volante di mano del Chilesotti abbiamo trovato gli stessi testi trascritti su un pentagramma solo, in accordatura di MI, secondo il sistema da lui ineccepibilmente usato nelle trascrizioni specifiche per liuto.

[44] P. Bellasio, *Villanelle a Tre Voci, Con la Intavolatura del Liuto*, Venezia, A. Gardano, 1592.

[45] G. Gastoldi, *Balletti a Tre Voci Con la Intavolatura del Liuto, per cantare, sonare, et ballare*, Venezia, R. Amadino, 1594. Nell'ediz. moderna a cura di G. Vecchi (Bologna 1965) è offerta una duplice redazione dei balletti: la prima con le accordature del liuto rapportate alle voci, la seconda con l'accordatura costante, unificata in MI e la sola parte del soprano trasposta in relazione a quest'unica accordatura. In tale redazione per canto e liuto (che corrisponde allo spirito di una esecuzione monodica accompagnata: infatti soprano e intavolatura sono poste a fronte in un unico libretto), l'ambito vocale è limitato a una ottava o poco più.

tiano) trasportando la parte vocale, quando l'accordatura nominale è diversa, otteniamo che i brani si riducono tutti ad un ambito vocale medio, cioè divengono eseguibili da uno stesso registro vocale, cui non si richiedono estensioni eccessive; se invece variamo l'accordatura per uniformarci alla scrittura vocale, saranno necessari per l'esecuzione diversi tipi di voce (cioè diversi cantanti) oltre che differenti liuti.

I vantaggi, dunque, di una accordatura costante (« unificata ») da assumere sono notevoli, in rapporto all'ordine e alla chiarezza, sia in campo teorico sia in campo pratico, tanto che il liutista moderno se ne giova proficuamente. Resta da vedere quale accordatura « assoluta » si debba adottare: ma per decidere ciò entrano in ballo anche considerazioni di carattere fisico, o piú propriamente « meccanico ».

Prendiamo come base un liuto medio, del tipo di quelli che nella quasi totalità sono pervenuti fino a noi, perché su di essi o su copie da essi esemplate suonano i liutisti moderni. Il liuto medio sostiene, senza pericolo di rotture, una accordatura assoluta in MI, mentre non altrettanto bene può sostenere una accordatura in SOL, LA; infatti il diapason degli strumenti a noi giunti, per la maggior parte, è cosí lungo (tra i 60 e i 70 cm.) da non sopportare la tensione che eserciterebbe una accordatura assoluta piú alta del MI [46].

Raccogliendo le fila del discorso, possiamo affermare che ragioni teoriche e pratiche, argomentazioni tecniche esecutive e fisiche convergono a giustificare i procedimenti di trascrizione adoperati dal Chilesotti, persuadono a toglierli dalla sfera della provvisorietà e a caldeggiarne l'uso per una ripresa moderna del magnifico e ricco materiale e repertorio classico per liuto.

Le trascrizioni del Chilesotti sono state palestra da molti decenni di indicazioni artistiche per liutisti pratici e per gli storici della musica strumentale, perché soddisfano ad esigenze « funzionali » per lo strumento e ad istanze filologiche: esse « ricreano » il testo antico, cogliendo le implicazioni musicali contenute nella intavolatura, nel rispetto della pratica e dello stile del tempo [47]. E chi ha detto che il Chilesotti « si limita alla pura trascrizione dell'intavolatura su riga melodica in chiave di violino » e ne propose « una

---

[46] A. Piccinini, *Intavolatura*, etc., p. XIX.

[47] Queste esigenze esprime I. Jaquot in *Lute Music*, cit., p. 76.

piú matura » interpretazione (riducendo e « armonizzando » arie per voce e liuto, con elaborazione per violino e piano), non ha capito l'opera del nostro musicologo, anzi ha segnato l'indice di un regresso nella storia moderna di quest'arte [48].

Concludiamo. L'opera del Chilesotti è stata determinante per il « ricupero » della musica profana e popolareggiante nostrana, sia nelle strutture vocali sia nelle redazioni strumentali liutistiche. Di questo « magistero » egli fu consapevole, non solo nell'attendere all'assiduo travaglio della ricerca, ma anche nel monito agli studiosi e ai bibliotecari italiani, contenuto nel suo ultimo scritto, perché proseguissero le indagini e portassero in luce i tesori ancora nascosti nelle nostre biblioteche [49].

GIUSEPPE VECCHI

[48] Si veda *Due arie di Francesco Severi*, in « Ateneo Veneto », CXXV, vol. 117, fasc. 2 ott. 1934, p. 123. Vi sono trascritte due arie del Severi, da mss. del Chilesotti: *Per questa vita giuro* e *Volgimi, volgi, Amor*; con la segnalazione che « Delle musiche rimaste [mss. del Chilesotti] procura la pubblicazione il musicista Gerbart Münch di Dresda, cui dobbiamo queste primizie con due arie musicalmente considerevoli... ». Non sappiamo se alle primizie si siano aggiunte le messi; ma vogliamo sperare di no!

[49] RMI, XXIV (1916), p. 69.

Nacque in Bassano Veneto il 12 luglio 1848. Laureatosi in giurisprudenza a Padova nel 1871, non volle esercitare l'avvocatura, attratto da naturale inclinazione agli studi musicali pratici e teorici.

Della musica pratica gli fu maestro il nob. Antonio Sale, che gli apprese a suonare il violoncello, il flauto, la chitarra. La propria coltura teorica e scientifica formò da sè pur vivendo sempre in Bassano, in un ambiente, cioè, non abbondante d'intellettualità e sfornito di materiali per le indagini. Dotato di largo censo, potè provvedere da sè, ma non senza difficoltà, a quanto occorreva alla sua educazione scientifica.

Ben presto la sua predilezione, nella musica pratica, si determinò per la chitarra, che egli aveva appreso a suonare non a mo' dei dilettanti e de' volgari accompagnatori, ma secondo le più artistiche tradizioni proprie dello strumento, in maniera, cioè, autonoma, concertante. Ingegno acuto, indagatore diligente e perseverante, incline agli studi storici e al positivismo, non si limitò alla pratica artistica dello strumento, ma volle anche approfondire la nozione delle sue speciali risorse tecniche e della sua derivazione storica.

Pervenne così alla completa rievocazione di quell'importantissimo strumento che fu il liuto: ne studiò la struttura, le varie

accordature, ne divenne ottimo esecutore, e nel 1881 (V. " Capricci Armonici „) giunse a scoprire il modo di decifrare le sue intavolature, sistema particolare di notazione affatto fuori d'uso.

In tempi in cui la nostra coltura letteraria musicale era quasi nulla, egli si fece animoso divulgatore della storia dell'arte e di scienze applicate all'arte. Tenne conferenze nel Liceo " Benedetto Marcello „ di Venezia, nel Liceo " Santa Cecilia „ di Roma (per desiderio espresso da S. M. la regina Margherita), a Padova, a Trieste, ecc. Giosuè Carducci, presente a una sua conferenza in Roma, ne trasse inspirazione per la poesia " Il liuto e la lira „, come risulta dalla nota informativa (1) apposta dal poeta stesso alla poesia. Gabriele d'Annunzio, allora redattore del " Fanfulla „, scrisse per tale giornale il resoconto della conferenza stessa.

Ma la sua attività di studioso non era limitata alle discipline musicali; egli si dedicò a ogni genere di scienza: alla storia in generale, alla filosofia, alla geologia. Per nove anni fu direttore del civico museo di Bassano. Vi si dedicò con entusiasmo giovanile, con illuminato zelo: lo riordinò moralmente e materialmente, lo arricchì di nuove opere, lo regalò perfino — *rarissima avis* — dell'intero suo stipendio di direttore. Le sue eminenti qualità e le reali benemerenze dovevano eccitare le invide e meschine competizioni personali, facili a verificarsi ne' piccoli ambienti. Troppo superiore d'animo — idealista puro — per scendere a volgari e meschine lotte personali, rinunciò, non senza dispiacere, alla carica.

E fu gran fortuna per l'arte e per la scienza: libero d'ogni occupazione al museo, Oscar Chilesotti potè applicarsi interamente ed esclusivamente ai suoi studi prediletti di musicologia.

I frutti della sua attività intellettuale furono copiosi e ragguardevoli. Diamo qui l'elenco, che presumiamo completo, delle sue principali pubblicazioni:

---

(1) " Quest'ode, composta in Courmayeur, fu pensata in Roma, nell'occasione che il Prof. Chilesotti l'8 maggio del 1889 nella sala Palestrina parlò della musica dei secoli XV e XVI ...

" Giosuè Carducci „.

Capricci Armonici sopra la Chitarra spagnola, del conte Lodovico Roncalli (1692), trascritti nella moderna notazione. — Milano, F. Lucca, 1881.

(Tale pubblicazione gli valse il diploma d'onore della Esposizione Musicale di Milano, 1881).

I nostri Maestri del passato. Note biografiche sui più grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini. — Milano, Ricordi, 1882.

Sulla Lettera-critica di Benedetto Marcello contro Antonio Lotti. Note ed osservazioni. — Bassano, Pozzato, 1885.

Matricola della Congregazione di M. V. della Pace e di S. Paolo apostolo in Bassano (1450), edita per cura del Direttore onorario del Museo Civico e della Biblioteca di Bassano. — Bassano, Pozzato, 1887.

Arturo Schopenhauer, *Il mondo come volontà e come rappresentazione.* Versione di O. Chilesotti. — Milano, Dumolard, 1888.

Di Giovanni Battista Besardo e del suo " Thesaurus Harmonicus „. — Milano, Ricordi, 1888.

Sulla melodia popolare del Cinquecento. Saggio. — Milano, Ricordi, 1889.

Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento. Trascrizioni. — Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1890.

Lautenspieler des XVI Jahrhunderts (Liutisti del Cinquecento). Trascrizioni. — Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1891.

Arturo Schopenhauer, *Aforismi sulla saggezza nella vita.* Versione di O. Chilesotti. Seconda edizione con prefazione del traduttore. — Milano, Dumolard, 1892.

Sulle Gamme e sui suoni di combinazione. Appunti. — Torino, Fratelli Bocca, 1898.

Note circa alcuni Liutisti Italiani della prima metà del Cinquecento. — Torino, Fratelli Bocca, 1902.

Le scale arabo-persiane e indù. Appunti. — Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1902.

La mia direzione nel Museo di Bassano. — Torino, Fratelli Bocca, 1902.

Villanella a tre voci dal " Thesaurus Harmonicus „ di J. B. Besard (1603) (Riemann-Festschrift). — Lipsia, Max-Hesses.

Canzonette del secolo XVI, a voce sola con accompagnamento di pianoforte, ricostrutte dall'intavolatura di liuto. — Milano, Ricordi, 1909.

L'Evoluzione nella musica. — Torino, Fratelli Bocca.

Notes sur les Tablatures de luth et de guitare, XVIe et XVIIe siècle (nell' " Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire de Paris „, Histoire de la Musique, 1re Partie, 1912).

Biblioteca di Rarità musicali, per cura di O. Chilesotti. — Milano, Ricordi:

Volume 1° — *Danze del secolo XVI,* trascritte in notazione moderna dalle opere: *Nobiltà di dame,* del sig. Fabritio Caroso da Sermoneta; *Le Gratie d'amore,* di Cesare Negri Milanese detto il Trombone. — 1883.

Volume 2° — *Balli d'Arpicordo,* di Giovanni Picchi, organista della Casa Grande in Venetia (1612). Trascrizione in notazione moderna. — 1884.

Volume 3° — *Affetti amorosi.* Canzonette ad una voce sola, raccolte da Giovanni Stefani (1624), con l'alfabeto per la chitarra spagnola. — 1885.

Volume 4° — *Arianna,* intreccio scenico musicale a cinque voci, di Benedetto Marcello (1727). Trascrizione per canto e pianoforte. — 1886.

Volume 5° — *Horatio Vecchi (1590):* Arie, Canzonette e Balli a 3, a 4 e a 5 voci, con liuto. — 1892.

Volume 6° — *Partite di Gerolamo Frescobaldi* sopra la Romanesca, la Monica, Ruggiero e la Follia (1614). — 1909.

Volume 7° — *Airs de Court* (sec. XVI) del " Thesaurus Harmonicus " di J. B. Besard. Trascritti per canto e pianoforte. — 1914.

Volume 8° — *Musica del passato,* da intavolature antiche. — 1915.

Volume 9° — *Madrigali, Villanelle ed Arie di danza del Cinquecento,* dalle opere di J. B. Besard. — 1915.

Volume 10° — In preparazione.

Nella Rivista Musicale Italiana. — Torino, Fratelli Bocca:

Di Hans Newsidler e di un'antica intavolatura tedesca di Liuto. — Volume 1° (1894), fasc. 1°.

Una canzone celebre nel Cinquecento: " Io mi son giovinetta " del Farabosco. — Vol. 1° (1894), fasc. 3°.

L'evoluzione nella Musica. Appunti sulla teoria di Herbert Spencer. — Vol. 5° (1898), fasc. 3°.

Savonarola musicista. — Vol. 6° (1899), fasc. 4°.

Sulle Gamme: appunti. — Vol. 7° (1900), fasc. 2°.

Les Maîtres musiciens de la Renaissance française. Éditions publiées par M. Henry Expert, Paris. — Vol. 7° (1900), fasc. 3° e 4°.

L'evoluzione nella scrittura dei suoni musicali. — Vol. 8° (1901), fasc. 1°.

De l'origine des modes majeur et mineur. — Vol. 11° (1904), fasc. 2°.

La Chitarra francese: appunti. — Vol. 14° (1907), fasc. 4°.

Sull'arte greca: appunti. — Vol. 15° (1908), fasc. 2°.

Il primo libro di liuto di Vincenzo Galilei. — Vol. 15° (1908), fasc. 4°.

Canzonette del Seicento con la Chitarra. — Vol. 16° (1909), fasc. 4°.

Come la "Internationale Musikgesellschaft„ ebbe rappresentanza in Italia. — Vol. 19° (1912), fasc. 1°.

"La rocca e 'l fuso„. — Vol. 19° (1912), fasc. 2°.

Di Nicola Vicentino e dei generi greci secondo Vincenzo Galilei. — Vol. 19° (1912), fasc. 3°.

Un po' di musica del passato. — Vol. 19° (1912), fasc. 4°.

Jacomo Gorzanis liutista del Cinquecento. — Vol. 21° (1914), fasc. 1°.

Una Canzone popolare del Cinquecento: "Male per me tanta beltà mirai„. — Vol. 22° (1915), fasc. 1°.

"Toujours bien„ di Jo. Martini. — Vol. 23 (1916), fasc. 1°.

In **Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.** — Lipsia, Breitkopf e Härtel:

Il "Pater noster„ di Adriano Willaert. — 1902, fasc. 3°.

Francesco da Milano, liutista della prima metà del secolo XVI. — 1903, fasc. 3°.

Notes sur le guitariste Robert de Visée. — 1907, fasc. 1°.

Le alterazioni cromatiche nel secolo XVI. — Maggio 1909.

Nella **Revue d'histoire et de critique musicales:**

Musiciens Français: Jean Baptiste Besard et les luthistes du XVIe siècle. — Marzo 1901.

Chansons Françaises du XVIe siècle en Italie, transcrites pour le luth. — Febbraio 1902.

Chansons Françaises du XVIe siècle. — Maggio 1902.

Nella **Rivista Storica Italiana.** — Recensioni e note bibliografiche:

Annales internationales d'histoire. — 1902.

Negli **Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche.** — 1903:

Trascrizioni da un Codice musicale di Vincenzo Galilei. Comunicazione, con tavole di musica.

Gli "Airs de Court„ del 'Thesaurus Harmonicus' di J. B. Besard. Comunicazione.

Nel Numero unico **Claudio Merulo.** — Parma, giugno 1904:
Claudio Merulo nelle intavolature di liuto.

Nella **Rivista Fiorentina.** — Settembre 1908:
Perino Fiorentino liutista del secolo XVI.

Nella **Cronaca Musicale.** — Pesaro, aprile 1909:
FRESCOBALDI, *Toccata duodecima.* Trascrizione.

Pubblicò inoltre molti altri lavori (trascrizioni, monografie, articoli, recensioni) su varî giornali e riviste: " Gazzetta Musicale „ di Milano, " Santa Cecilia „ di Torino, " Orfeo „ e " Musica „ di Roma, " Gazzetta di Venezia „, ecc. In particolar modo interessanti sono le numerosissime recensioni pubblicate nella nostra Rivista; esse meritano in vero — come da taluni è stato proposto — d'esser raccolte in un volume speciale, che corredato di duplice indice alfabetico (per materie e per nomi), riuscirà di grande utilità agli studiosi, come manuale di consultazione. Lascia anche, inedite, parecchie altre trascrizioni d'intavolature di liuto, di cui io stesso potei avere visione pochi giorni prima della perdita del carissimo amico, e un volume di *Varie musiche di Rontani*, da lui trascritte, che aveva inviato in lettura ad Amintore Galli.

Di lui si può dire che fu " un vero specialista — unico in " Italia, raro in tutta Europa — nel campo della musica antica " per liuto, che profondamente conobbe e trasse dall'oblio. Egli " comprese per tempo, prima che altri vi pensasse, l'importanza " delle nuove edizioni di musica antica „ (G. CESARI, nel " Secolo „ del 1° luglio 1916).

" Un grande valore artistico estetico e storico — così la " Cro- " naca Musicale „, nn. 5-6 di quest'anno — ha la collezione *Ra-* " *rità musicali* che il Chilesotti riuscì ad iniziare ottenendo " l'appoggio d'un editore italiano; però il campo nel quale pare " abbia il Chilesotti segnata una traccia indelebile è quello della " letteratura liutistica. Per il liuto, per questo strumento rias- " suntivo che precorse così nobilmente il clavicembalo e il pia- " noforte, il Chilesotti aveva la stessa adorazione, lo stesso " entusiasmo dei trecentisti: egli lo conosceva a fondo anche " praticamente, e coloro che ebbero la fortuna di sentirlo toc-

" care da lui, poterono rivivere con felice sogno un passato " lontano „.

Amintore Galli, nella lettera di condoglianza inviata alla famiglia, così ha scritto:

" Oscar Chilesotti, come era una personalità musicale alta, " singolarissima ed illustre, così era uomo di nobili sentimenti, " affettuoso, serio, immacolato ed amatissimo da quanti avevano " la fortuna di conoscerlo.

" Era benevolo e cortese verso i colleghi, ai quali largiva " consigli e materiali musicologici anche rari e di gran conto. È " stato utile agli studi, ciò che non si può dire se non di pochi " scienziati. Chi non ha attinto alla sua pregevolissima opera " *I nostri Maestri del passato*? Chi non ebbe a leggerla e a " rileggerla con profitto? Chi non l'ha ammirata? Essa porta " tutti i caratteri della perspicua intelligenza, della scrupolosa " attenzione e coscienza dell'insigne musicologo.

" La sua *Evoluzione musicale* è pur essa elevatamente istrut- " tiva ed offre, tra altro, un magnifico quadro dei calcoli acustico- " musicali, attraverso una ventina di secoli e molteplici scuole, " quadro presentato con sicurezza affatto scientifica ed una esat- " tezza che fa testimonianza e dei profondi studi e del positi- " vismo dell'autore, al quale più che le parole andavano a grado " i fatti.

" Le sue recensioni, pubblicate nella " Rivista Musicale Ita- " liana „ della benemerita Casa Bocca, sono lo specchio di un " forte intelletto, dell'acutezza del vero critico e della inconte- " stabile competenza artistica in materia specialmente di musica " così teoretica che pratica.

" Fu instancabile nello studio e nel lavoro e tenuto in somma " stima da tutti. La sua assennatezza era ineccepibile; ne' suoi " begli occhi brillava la più schietta sincerità.

" Ma vi ha un altro ramo della musica nel quale Oscar Chi- " lesotti fu unico e rese alla storia di quest'arte un servigio " assolutamente grande, il ramo peregrino della traduzione delle " intavolature per liuto in notazione comune. È mercè i suoi " numerosi lavori di tal genere che possiamo prendere cogni- " zione della musica strumentale dei secoli andati e persuaderci " di una grande verità che sempre animò il Chilesotti e da lui " così enunciata: *Studiamo il passato per comprendere il pre-*

" *sente.* Quanti autori, in ispecie dei secoli XVI e XVII, non " sono tornati a gioire del sole della vita mercè le sapienti e " intelligenti cure del grande musicologo bassanese? Egli ha " portato agli studi storici della musica un largo ed inestimabile " contributo. Onore a lui! „.

***

Secondo noi, nell'ammonimento *Studiamo il passato per comprendere il presente*, si compendiano le maggiori benemerenze del Chilesotti. Giammai apparve più opportuno e salutare tale ammonimento come oggi in cui sembra smarrirsi la dritta via per la incomprensibilità d'un'arte pseudo innovatrice e, in realtà, sovvertitrice di quei fondamenti essenziali, tecnici ed estetici, che furono e sono la sua ragion d'essere. Occorre oggi conoscere se la novissima arte sia rispondente al reale e naturale progresso, in armonia, in equilibrio con tutti i suoi valori ed elementi costitutivi, oppure se essa sia il paradossale prodotto d'uno sviluppo troppo unilaterale, di un solo o di alcuni elementi costitutivi. È dessa arte sana, equilibrata, completa?

Per risolvere l'arduo problema niente di più utile che interrogare e scrutare con occhio di studioso e d'artista le vecchie musiche. Anche per noi la storia è la gran maestra. E l'esegesi storica, documentata e sensibile, può mostrarci con tutta evidenza quali elementi sostanziali abbia conservato l'arte traverso l'incessante evoluzione delle forme esteriori; può mostrarci in che consista il suo pregio essenziale, da quale intima luce debba esser vivificata ogni vera opera d'arte, a qualunque stile e a qualunque epoca appartenga. I soavi madrigali di Luca Marenzio, le ieratiche polifonie corali del Palestrina, le monodie declamatorie espressive di Claudio Monteverde, le melodie strumentali di Arcangelo Corelli, le toccate di Gerolamo Frescobaldi e di Domenico Scarlatti, le opere teatrali de' settecentisti napoletani, le sinfonie di Sammartini, le opere di Spontini, di Rossini, di Bellini — per citare soltanto alcuni autori italiani — nella loro grande varietà di stile e d'epoca, con maggiore o minor perfezione di forma, sono musiche aventi tutte (in varia proporzione) un *quid* essenziale, un divino soffio ani-

matore che le rende intelligibilmente gradevoli, vive, fresche, inalterabili traverso i secoli. Anche se risaliamo all'arte preistorica o discendiamo alle più semplici e modeste forme della musica popolare, noi troviamo spesso nel canto fermo — ultima e inestinguibile eco dell'antichissima arte greca ed ebraica — e nella canzone popolare contemporanea, sotto forme sì diverse, il medesimo *quid* essenziale, il *quid* facile ad essere intuito e sentito, ma difficile ad essere analizzato e prodotto.

Studiare l'antico non è " tornare all'antico „. La più progressiva delle arti belle non torna indietro, vive a costo di rinnovellarsi continuamente; ma nelle sue evoluzioni non può snaturarsi fino a perdere ciò che di più pregevole essa ha sempre contenuto e deve contenere. Onde ogni pubblicazione che contribuisca ad allargare l'indagine e l'analisi della evoluzione storica della composizione musicale è oggi maggiormente preziosa.

E che in particolar modo siano preziose le trascrizioni pubblicate dal Chilesotti, ce lo mostra il fatto notissimo che il liuto, policorde e a suoni variabili, era lo strumento sul quale anticamente — come poi avvenne in modo assai migliore nel pianoforte — veniva eseguita non soltanto musica speciale per lo strumento stesso, ma riduzioni d'ogni genere. Moltissima musica antica, di tutto un periodo storico tra i più interessanti per lo studio dello sviluppo della composizione, non può essere da noi conosciuta che per mezzo delle riduzioni liutistiche decifrate e trascritte in notazione moderna dal Chilesotti.

Multa renascentur, quae jam cecidere.

" Alcune composizioni — premetteva il trascrittore in un vo-
" lume di *Rarità musicali* — notate nelle intavolature, punto
" comode a leggere, per stromenti da pizzico, mi parvero adatte
" alla trascrizione per pianoforte; compiuto il lavoro, mi invo-
" gliano oggi a far conoscere questa musica caduta nell'oblio,
" la leggiadria e la grazia che spiccano in essa, *specialmente*
" *dal contrasto coll'arte moderna* „.

E infatti le composizioni trascritte rappresentano nella maggior parte non soltanto una rarità archeologica e una integrazione storica, ma esempi di arte verace, nobile e sì viva da darci an-

cora oggi, dopo due o tre secoli e con tanta evoluzione dell'arte e del gusto, le più gradevoli sensazioni, beninteso per chi sappia ascoltarle con considerazione storica di relatività all'epoca e allo stile.

Si veda, ad esempio, in *Musica del passato*, l' " Allemande in morte di Fr. Corbetta „ di R. de Visée (1682). È un'ammirabile composizione elegiaca dalla frase iniziale eguale a quella con cui comincia il secondo tempo (" adagio assai „) della terza Sinfonia di Beethoven; dallo sviluppo melodico e dalla struttura armonica degni d'un grande musicista. Un'ardita progressione modulativa alle misure ottava e nona ci ricorda nientemeno che l'*addio di Wotan* nel finale della " *Walkyria* „. Cotesta " Allemande „, convenientemente strumentata e interpretata da una buona orchestra, riuscirebbe oggi, come suol dirsi, di grande effetto, anche per la forte significazione del sentimento cui fu ispirata. Vedasi il " Carillon „ d'autore ignoto (1650?) a pag. 6 dello stesso volume. Eseguito a dovere sul pianoforte, preferibilmente all'ottava superiore, è graziosissimo e imita perfettamente il *gioco* dei piccoli carillons. Il madrigale " Chi mira gli occhi tuoi „, contenuto nel successivo volume, ci mostra quasi sempre una semplice riduzione delle voci (nota contro nota) a movimenti sincroni, con qualche fioritura (note di passaggio) e qualche melisma secondo quel " contrappunto a la mente „ che usavano gli antichi stromentisti. Si vedano anche, tra le pagine più notevoli, il *pass'e mezzo* di Besard, la *danza inglese* di Dooland, il *branle gay* a pag. 25. Si comprenderà facilmente tutta l'importanza della pubblicazione.

Giova ripeterlo: l'insigne trascrittore ebbe il merito di mettere alla portata d'ogni musicista pagine preziose per la storia, la tecnica e l'estetica della composizione; pagine che, come abbiamo accennato, sarebbero rimaste incomprensibili e morte nella loro speciale grafia. Ma un altro merito devesi pur riconoscere al Chilesotti: di aver trascritto con molta fedeltà — oggettivamente — tali pagine, senza apportarvi quelle aggiunte e modificazioni (pretese correzioni) che l'impressione soggettiva o l'ignoranza o il cattivo gusto suggeriscono talvolta a trascrittori d'antiche musiche, specialmente all'estero (basta ricordare certe realizzazioni del " basso continuo „ pubblicate fuori d'Italia).

E di ciò va data anche molta lode al compianto musicologo. Quelle pagine — prive, come erano originalmente, di quasi tutte le indicazioni di movimento, di colorito, d'accento, di portamento — devono esser convenientemente interpretate da studiosi che abbiano senso d'arte; esse tornano a brillare, allora, di quella inestinguibile luce che costituisce l'essenza, la finalità d'ogni opera artistica; quella luce, quel *quid* che, ahimè, chiediamo in vano alla musica moderna.

Molto opportunamente Oscar Chilesotti ammoniva: *Studiamo il passato per comprendere il presente.*

Per comprendere il presente e per andar più oltre, nella dritta via.

***

Il 22 febbraio 1915 mi scriveva:

" Quanto sono contento che la musica antica da me pubblicata le sia piaciuta! Ella ha visto subito quali sono i pezzi migliori. Ne ho molti altri, trascritti da intavolature, ma sono molto rigoroso nella scelta, tanto che quando trovo qualche punto oscuro o deficiente metto da parte la composizione. E poi talvolta il carattere della musica non si presta alla trascrizione per piano, mentre io cerco sopra tutto che la semplicità e la spontaneità dell'originale non siano minimamente alterate „.

E in un'altra lettera (9 ottobre 1915):

" Ieri ho suonato la musica del Besard (Madrigali, Villanelle, Arie di danza): essa mi ha fatto pensare che gioverebbe moltissimo ai nostri compositori modernissimi imparare a comporre servendosi di soli accordi consonanti, ciocchè frammezzo ad artifizi armonici d'una ricercatezza stucchevole, riuscirebbe una novità „.

In altra (4 dicembre 1915):

" Ho visto che del Martini vi sono scarsissimi saggi di trascrizioni, e che, secondo il solito, nelle storie della musica e nelle bibliografie si accenna ai due codici che comprendono

" sue composizioni citando soltanto i titoli di esse, e così pen-
" savo di pubblicare una sua canzone a 3 voci, che mi pare in-
" teressante perchè, pur rimontando alla fine del 400 o al prin-
" cipio del secolo XVI, presenta il tono minore bene sviluppato ".

E più recentemente (21 maggio 1916):

" Faccio riduzioni che potrebbero eventualmente formare un
" altro volume di *Musica del passato*. Talvolta trovo qualche
" composizione abbastanza buona, e riesco a trascriverla in modo
" soddisfacente. Tra le varie intavolature che prendo in esame,
" lavorai ad una " Suite " del Roncalli, che in qualche punto
" m'è venuta interessante... Ho durato fatica a interpretare il
" pensiero dell'autore, perchè spessissimo nella chitarra si usava
" in maniera piuttosto strana delle corde doppie in ottava ".

Nell'ultima lettera, inviatami (13 giugno 1916) pochi giorni prima della morte, avvenuta il 24 giugno, aggiungeva sullo stesso argomento:

" Trattasi più che altro di un lavoro cui mi son messo per
" occupare la mente e che ho seguitato perchè vi riescivo. Se
" Ella vedesse l'originale del Roncalli comprenderebbe a mala
" pena come io abbia potuto ricostruire l'idea dell'autore dalle
" sue intavolature. Ciò dipende dall'accordatura a corde doppie,
" in ottava nelle due basse, usata per la chitarra antica. Il com-
" positore se ne serviva per intavolare certe note nel basso e
" certe altre nelle corde acute, spezzando, in modo incompren-
" sibile per chi non ha pratica dello stromento, il disegno me-
" lodico. Circa l'armonia sarebbe forse meglio scrivere il basso
" colla quinta e l'ottava a somiglianza degli arpicordisti inglesi
" del tempo della regina Elisabetta, che sapevano scrivere scor-
" rettamente della buona musica, se oggi fosse permesso pre
" sentare riduzioni in simile forma armonica ".

" Per occupare la mente " egli lavorava con tanto fervore. Da poco tempo anch'esso era stato colpito dalla più grande sventura: la perdita di un figlio, già adulto, al quale era schiuso il più brillante avvenire (" Alla nostra età — scriveva — nem-
" meno il tempo giova a lenire l'immenso dolore per la scom-

" parsa di un figlio adorato. È lutto finchè si resta in vita. Sono " di umore tristissimo, quantunque meno sofferente in salute. " Il dolore morale, sempre profondo, non mi dà tregua „). Intorno a lui, a pochi chilometri dal violato confine vicentino, si svolgeva l'immane pauroso trambusto della guerra; sul suo capo volteggiavano barbari grifagni i nerocrociati velivoli; ed egli non curante nè pure della malattia che già lo insidiava, rifugiava tutta la sua anima nello studio e nel lavoro. Vedremo più avanti che cosa pensasse della guerra e con qual ansia patriottica ne seguisse le vicende. Gli avevo scritto raccomandandogli molto d'esser cauto, di non esporsi al pericolo di far la non invidiabile fine di Archimede, con la sola differenza della bomba austriaca al posto del soldato romano; ed egli mi rispondeva..... con le assennatissime serene considerazioni sul miglior modo di scrivere il basso delle riduzioni, con riferimento agli arpicordisti inglesi del tempo della regina Elisabetta.

Singolare, ammirevole fervore d'operosità intellettuale!

Da molti anni tale operosità era divenuta in lui abituale, anche a cagione della solitudine e del raccoglimento in cui erasi volontariamente ritirato in Bassano e nella sua ridente villa di Romano d'Ezzelino. Solitudine e raccoglimento che mentre gli davano agio di dedicare le più vigili ed affettuose cure alla famiglia, non gli impedivano d'esser sempre presente spiritualmente alla vita artistico-intellettuale italiana e straniera. Non eravi manifestazione importante d'attività artistica e colturale — in qualunque campo — che non lo interessasse grandemente. Tenevasi al corrente d'ogni avvenimento e d'ogni pubblicazione ragguardevole. Aveva l'anima di un propagandista e d'un apostolo. E ben era conosciuto ed apprezzato — forse più che in Italia! — all'estero.

Allorquando l'*Associazione internazionale di musica* (fondata con ottimi intenti, ora sospesi, se non troncati, dalla guerra), volle far sorgere una propria sezione in Italia, fu al Chilesotti che si rivolse, ed egli ne fu il primo rappresentante e propagandista autorevole; ma non per molto tempo: anche questa carica doveva costargli " molti dolori — come ha scritto il Ce- " sari nel numero già citato del " Secolo „ — in seguito alle " insidie di altri certamente meno degni di lui „. Non è questo il momento di fare recriminazioni. Conservo religiosamente

molte lettere del compianto amico in cui sono narrate in modo ben chiaro le vicende accennate discretamente dal Cesari. Esiste anche, in proposito, una pubblicazione dello stesso Chilesotti nella Rivista (" Come la *Internationale Musikgesellschaft* ebbe rappresentanza in Italia „, vol. XIX, anno 1912, fasc. 1°).

" Colla guerra — mi scriveva in data 3 ottobre 1914 — credo " che l'Associazione internazionale di musica avrà finito di esi- " stere. È certo che francesi, belgi e inglesi si toglieranno dalla " Società, che in fondo ha carattere tedesco.

" Ora più che mai ci sarebbe necessità di un'associazione seria " nel nostro paese; ma ciò non sarà mai possibile di fronte alle " teste balorde sì, ma piene di vanità che ci deliziano. Nello " scrivere le recensioni per la " Rivista Musicale Italiana „, mi " capitano sott'occhio nomi sempre nuovi e scritti sempre più " stupidi „.

E altrove (27 gennaio 1915), a proposito di una sua recensione: ... " Citando brani dell'opuscolo, ho scherzato sulle con- " clusioni cui arrivava l'autore, ma non ho rilevato il fatto " abbastanza strano che quasi tutti i giovanotti che scrivono di " arte musicale assumono un tono di presunzione assolutamente " fuori di posto, sia per il rispetto che devono a coloro che del- " l'argomento si sono occupati per tutta la vita, sia per la man- " canza di cognizioni di cui dànno prova. Non fanno che ripe- " tere, con frasi oscure e in modo imbrogliatissimo, ciò che " hanno espresso chiaramente e semplicemente vecchi autori, " che non assunsero quell'atteggiamento irritante di altezzosità " troppo comune alla nuova generazione „.

Pur riserbando la sua preferenza alla musica antica e particolarmente a quella liutistica, dedicavasi ad ogni ramo della nostra coltura storica ed estetica. Le necessità didattiche dell'invocato rinnovamento (anche in rapporto al nazionalismo musicale), la vitalità del melodramma italiano, la riforma della musica sacra, le ricerche di paleografia gregoriana, la diffusione del genere sinfonico, i quesiti d'acustica, tutto era da lui studiato con diligenza. Sulla riforma musicale liturgica così mi scriveva (30 maggio 1916) a proposito di un numero dell'ottimo periodico " Musica Sacra „, da me inviatogli:

" La riforma fu voluta troppo in fretta e troppo stretta, in " modo che talvolta la musica invece di innalzare lo spirito a " Dio lo immerge nella noia. Mi ricordo che poco tempo ad- " dietro ho dovuto scappare da San Marco di Venezia per un " canto gregoriano così monotono che aveva perduto qualunque " fisonomia artistica „.

Tale era lo scienziato e l'artista.

***

Ma i pregi dell'uomo non erano inferiori a quelli dell'artista e dello scienziato.

Anima purissima d'idealista, non aveva ambizioni personali, disdegnava onori, titoli, incarichi onorifici, *réclame*. Odiava la vanità, i sotterfugi, l'astuzia, l'intrigo. Non ch'egli fosse un ingenuo; tutt'altro: era un sincero e un forte. Per attitudine, per educazione, per volontà fermissima, si comportava in ogni atto della sua vita con lealtà, dirò meglio: con la più coraggiosa lealtà. La Verità era la sua grande iddia, nella cui adorazione portava tutta la fierezza e tutta la nobiltà d'un cavaliere antico *di gentil sangue latino*.

Non posso esimermi dal rievocare, in quest'ora, il ricordo dei luminosi giorni che anni addietro trascorsi, suo ospite, nella villa di Romano d'Ezzelino.

La nostra amicizia si era determinata da molto tempo per corrispondenza epistolare, ed erasi corroborata per quella simpatia spirituale che suscita la comunanza d'idee e d'intenti; ma non si presentava mai l'attesa occasione d'incontrarci personalmente. Un giorno egli, assai gentile, m'invitò a passare una parte delle vacanze nella sua villa. Andai. Alla stazione di Bassano scorsi un uomo alto, vigoroso, dalla barba brizzolata un po' selvaggia, dalle folte sopracciglia quasi corrugate dietro larghi occhiali da miope: un insieme esteriore da gentiluomo di campagna, simpatico, semplice, dignitoso. Ci abbracciammo. Da allora i nostri rapporti divennero cordialissimi e ininterrotti.

Nei memorabili giorni trascorsi con lui potei avere il bene di conoscere interamente le sue elette doti intellettuali e le sue adorabili qualità morali. Più che un'enciclopedia, la sua mente sembrava una biblioteca vivente. Nella conversazione era tutto

ciò che di più attraente, vivo, fosforescente si possa imaginare. Su qualunque argomento interloquiva con pronta intuizione, con chiarezza e diffusione d'analisi, con una dialettica stringente ed efficace, aiutato da una memoria prodigiosa derivante anche — è presumibile — dalla assidua applicazione e dall'abituale raccoglimento. Era un razionalista-idealista, ed era anche un carattere.

Il suo giudizio critico — e lo abbiamo visto anche nelle recensioni di cui per oltre vent'anni ha onorato la Rivista — era esposto sempre con la più franca obbiettività, senza infingimenti o eccessivi riguardi o ipocrite reticenze: una vivacità spesso punteggiata d'ironia e d'arguzia formava quasi il suo *cachet* personale: sacerdote del Vero e del Bello, fortificato di dottrina e di rettitudine, al contrario di certi critici che san destreggiarsi per non compromettersi o per soddisfare alle più svariate opportunità, egli sapeva e amava dire coraggiosamente la verità a chiunque; non esitava ad affrontar polemiche quando era convinto di compiere un'opera buona, un'azione salutare.

Molti forse ignoravano ch'egli era non soltanto un teorico ma anche un artista, un esecutore, e quale esecutore! Talvolta — specialmente di sera, allorquando non v'erano estranei nella villa — amava suonare lo strumento preferito. Dalle sue dita uscivano accordi, sfumature di melodie e di polifonie d'una dolcezza incomparabile: riviveva l'antico liuto col suo stile speciale caratteristico, fatto, spesso, non di *parti* complete nel loro movimento, ma quasi di lumeggiature sonore; una forma d'arte che oggi non ha riscontro in alcun'altra, una specie d'impressionismo ben diverso da quello caotico e cacofonico che si tenta di stabilir oggi nel genere strumentale; era un impressionismo gradevolmente sintetico, basato su elementi logici ed essenziali della composizione; i frequenti sottintesi — resi necessarî dalla impossibilità tecnica di svolgere con regolarità e interezza ogni singola *parte* nello strumento di limitate risorse — erano sì accortamente disposti che giovavano a conferire maggior vaghezza e agilità a tutto il complesso armonico, polifonico e ritmico. Erano madrigali, motetti, villotte, ricercari, toccate, fantasie, danze arcaiche che egli rendeva con tecnica maestrevole, con gusto squisito, col fascino tutto speciale della riduzione liutistica.

Allorchè era stanco di suonare, non era mai stanco di musica: voleva sentire, sul pianoforte, Scarlatti, Frescobaldi, Bach ed altri autori suoi preferiti. Di qualche fuga chiedeva la replica anche tre volte di seguito. Senza essere un vero compositore, egli intendeva e distingueva nettamente gli artificî contrappuntistici, percepiva e seguiva il *soggetto* tra i meandri polifonici, compiacendosi spesso nel rilevare i varî aspetti che — in confronto delle monche e sintetiche riduzioni liutistiche — la interezza delle *parti* conferiva al componimento. Erano considerazioni e rilievi che dimostravano maggiormente com'egli possedesse nozioni tecniche tutt'altro che comuni tra i musicologi e un senso acustico finissimo, quasi iperestesia musicale.

Sì eminenti qualità intellettuali e morali, tutta una esistenza consacrata allo studio a alla rinascenza della nostra coltura, dovevano ben essere riconosciute e adeguatamente apprezzate anche da chi governa officialmente la pubblica istruzione nel felicissimo regno d'Italia; ed infatti... l'insigne e operoso musicologo venne quasi sempre lasciato in disparte: non fu nè pure invitato a far parte della Commissione permanente per l'arte musicale. Egli vi avrebbe portato il prezioso contributo della sua dottrina, della sua esperienza, della sua volonterosità, della sua rettitudine assolutamente immune da tendenze o riflessi di personale interesse e di chiesuole artistiche.

Fu lasciato in disparte.

Quando nel Conservatorio di Milano, con abbondante chiasso e con più abbondante verbosità fu tenuto il Congresso musicale " didattico „ (dicembre 1908), ci aspettavamo che tra le personalità intervenute fossero in prima linea i due più illustri e benemeriti e veri musicologi italiani: Oscar Chilesotti e Amintore Galli, o che, per lo meno, i loro nomi figurassero degnamente nel Comitato d'onore o in quello ordinatore. Neanche per sogno.

Furono lasciati in disparte.

Altrettanto dicasi per il Congresso internazionale tenuto in Roma nel 1911, come contributo ai famosi festeggiamenti (parecchi milioni di *deficit* ad onore e gloria del... patriottismo!) per la celebrazione del cinquantenario della unificazione italiana.

***

Con qual animo di patriotta seguisse Oscar Chilesotti le vicende della guerra, lo apprendiamo dalle sue lettere:

22 marzo 1915:

" Circa la guerra, sarà quello che Dio vuole. Non saprei formarmi un criterio giusto circa l'intervento dell'Italia nella conflagrazione, ignorando gli elementi che concorrono a determinare la situazione del nostro paese; ma ad occhio e croce parmi che nostra nemica irreconciliabile sia l'Austria ... „.

8 aprile 1915:

" Pare adunque che avremo la guerra. Forse pensando all'avvenire è questo il miglior proposito „.

21 maggio 1915:

" Pur troppo, ormai ci siamo! Non mi sono mai illuso che si potesse evitare la guerra, ma ciò non toglie che oggi non sia inquieto per le terribili conseguenze del conflitto. Speriamo bene: le disposizioni prese, con calma, con ponderazione, sono certamente tali da darci affidamento che l'esito ci sarà favorevole „.

4 dicembre 1915:

" Fra i nostri alpini ci sono molti feriti, ed ora arrivano molto spesso soldati colle membra (le estremità inferiori più spesso) congelate. E pur troppo non c'è luce che questa guerra orribile possa finire. Quale responsabilità di un enorme delitto ha assunto la Germania nella storia! „.

6 aprile 1916:

" Avrà letto nell'ultimo bollettino ufficiale che gli areoplani tedeschi sono tornati su Bassano e che una bomba ha ucciso due bambini. Fu una cosa orribile! Iersera vedendo il funerale delle povere vittime della ferocia austriaca non ho potuto trattenere le lagrime. Il ragazzo fu colpito al cuore e la bambina ebbe asportata metà della testa! Il giorno prima un mio conoscente fu colpito alla faccia da una scheggia di bomba che gli spezzò la mascella superiore, gran parte del palato e

" gli rovinò la faccia in modo orribile. Si spera tuttavia di sal-
" varlo „.

" *P.S.* (ore 12.45). Or ora sono passati su Bassano due areo-
" plani tedeschi; non ho sentito scoppio di bombe, bensì il ronzio
" fortissimo del motore. Sono stati messi in fuga dai cannoni,
" che finalmente sono piazzati a nostra difesa. Il divertimento
" sarebbe bellissimo se non ci fosse il pericolo della vita. Io non
" ho affatto paura, anzi quando comincia l'allarme vado in giar-
" dino per vedere e mia moglie si arrabbia della mia impru-
" denza. Ma io penso che è meglio stare all'aperto per non
" essere sepolto fra le rovine „.

24 aprile 1916:

" Siamo in grandissimo trambusto, sia per la immensa quan-
" tità di truppa che arriva di momento in momento a Bassano,
" sia per le frequenti visite di velivoli austriaci. La notte del
" giovedì santo ho dovuto anch'io alzarmi e rifugiarmi in can-
" tina per tranquillizzare mia moglie... Essi (gli areoplani) gi-
" rarono per un'ora (dalle 4 alle 5) sopra Bassano, lasciando
" cadere delle bombe (di 13 furono rilevati gli scoppi dalle tracce
" lasciate sul terreno e sulle case) e sparando mitragliatrici
" sopra la torre su cui vegliano gli alpini per segnalare il pe-
" ricolo. Fortunatamente non ci furono feriti, forse perchè l'ora
" molto mattutina impedì aggruppamenti all'aperto. Però in
" causa dell'oscurità il cannone antiaereo non potè agire e così
" questi maledetti briganti poterono compiere le loro gesta
" infami „.

21 maggio 1916:

" Andiamo bene, in un momento gravissimo, che forse deci-
" derà dell'avvenire. Vinceremo di certo, tanto tutto procede col
" massimo ordine e coll'entusiasmo della truppa. Non le saprei
" descrivere il movimento di questi ultimi giorni, e specialmente
" di ieri. Ne fui impressionatissimo, ma ne trassi immensa fi-
" ducia. I *camions* carichi di soldati passavano a migliaia, e i
" reggimenti che stavano in attesa a Bassano sono partiti mentre
" ne arrivano di nuovi: fanteria, granatieri, artiglieria, bersa-
" glieri ciclisti. Gli alpini poi sono mirabili, e sempre ansiosi di
" andare avanti dove il cannone ha aperto la strada. Il can-

" none non cessa: il rimbombo fa tremare i vetri. Areoplani " austriaci vengono a spiare e gettano bombe quasi ogni giorno; " fortunatamente però le bombe restano innocue „.

27 maggio 1916:

" La situazione continua grave; ma accorre contro il nemico " tanta truppa che non c'è da dubitare dell'esito a noi favore- " vole. Il *morale* dei soldati è altissimo: passano allegri nei " *camions* cantando e scherzando e ciò è buon segno. In ogni " modo dobbiamo restare preparati a tutto — anche ad abban- " donare il paese, come successe per varî comuni della nostra " provincia, vicinissimi a noi „.

30 maggio 1916:

" La situazione è molto migliorata, e ciò appare evidente " perchè in alcuni paesi dei nostri dintorni fu contromandato " lo sgombro. Si assicura che il forte di... fu ripreso dai nostri " alpini, e che sotto il Coston d'Arsiero qualche migliaio di " austriaci è attorniato in modo che se non si arrende sarà di- " strutto „.

13 giugno 1916:

" Pare che adesso andiamo bene, quantunque il pericolo sia " stato più grave di quello che credevamo. Ciò perchè non si " era persuasi che l'attacco di tutte le forze austriache sarebbe " stato diretto dal Trentino. Bisogna riconoscere che si è ripa- " rato bene allo sbaglio, ma intanto noi abbiamo rischiato di " dover abbandonare Bassano, s'immagini con quanto disagio e " con quali danni... Degli abitanti dei villaggi redenti si può " dire che occorreva sbarazzarsene subito, perchè, devoti al- " l'Austria, facevano la spia d'ogni movimento del nostro eser- " cito. Si è tollerato troppo a lungo uno stato di cose terribil- " mente dannoso per noi, del quale senza essere militari noi tutti " ci accorgevamo, conoscendo lo spirito di quella gente „.

Ahimè! doveva essere questa l'ultima lettera che ricevevo dall'impareggiabile amico. Dopo pochi giorni, una violenta af- fezione bronchiale — non ostante la fortissima fibra — lo estin- gueva.

***

Oscar Chilesotti scende nella tomba quando, corruscanti di fuoco e di sangue, gli orizzonti d'Italia stanno per schiudersi all'auspicata êra nuova, fattrice di maggior grandezza morale e intellettuale, qual ei, fervido nazionalista, sognò e contribuì a preparare.

Della sua attività intellettuale restano, imperituri, i lavori pubblicati (ed è assai desiderabile che siano dati alla luce anche quelli lasciati inediti); delle sue qualità morali permane luminoso il ricordo e l'esempio in quanti ebbero il bene di conoscerlo.

" *Visse con purezza d'idealità in una vita tutta dedicata* " *al bene, all'amore della famiglia* ". Così la sua devota affettuosa compagna, signora Loredana Bianco, ricordava a noi, angosciata, le virtù del diletto estinto. E giammai più verace epigrafe fu dettata.

Alla memoria venerata dell'amico e del collaboratore il nostro saluto.

La " Rivista Musicale Italiana ", di cui egli fu tanta e sì autorevole parte fin dalla sua fondazione, scrive a lettere d'oro il suo nome tra i benemeriti della coltura e dell'arte.

Vito Fedeli

Di Hans Newsidler

e di un'antica intavolatura tedesca di liuto.

Fra le più antiche intavolature di liuto, a stampa, che fortunatamente giunsero fino a noi vanno distinte per la singolare importanza quelle di Hans Newsidler, o Neusidler, liutaio a Norimberga nella prima metà del cinquecento. In quell'epoca i buoni musicisti esercitavano di preferenza la loro abilità sul liuto, che era già in fiore, coi trovatori, fino dal secolo XIII nelle svariatissime forme poetiche esplicantisi sulla dolce armonia dello stromento (*sirventesi*, *pastorette*, *tenzoni*, *flabelli*, *pianti*, *ballate*, *canzoni*, ecc.), e il cui prestigio doveva mantenersi ancora per oltre due secoli. Adattissimo per accompagnare il canto a voce sola (*ballate*, *villanelle*, *canzonette*, d'indole popolare). desso si prestava mirabilmente anche per eseguire da solo le canzoni, allora in voga, dell'arte dotta, a due, a tre ed a quattro parti (*motetti*, *frottole*, *ricercari*, ecc.), mentre sulle sue corde risuonarono le prime composizioni stromentali profane di una fattura davvero artistica (*ricercari*, *fantasie*, *preludi* e specialmente le arie di danza intitolate: *pass'e mezzi*, *saltarelli* e *padovane*).

Hans Newsidler, nato a Presburgo, poi cittadino di Norimberga, fabbricava liuti eccellenti, ricercatissimi in tutta Europa (1). Buon suonatore, aveva saputo perfezionare lo stromento, particolarmente riguardo il diapason della tasteggiatura. Ce ne lasciò notizia il Baron (2) nell'opera: *Historisch-theoretisch und praktische Unter-*

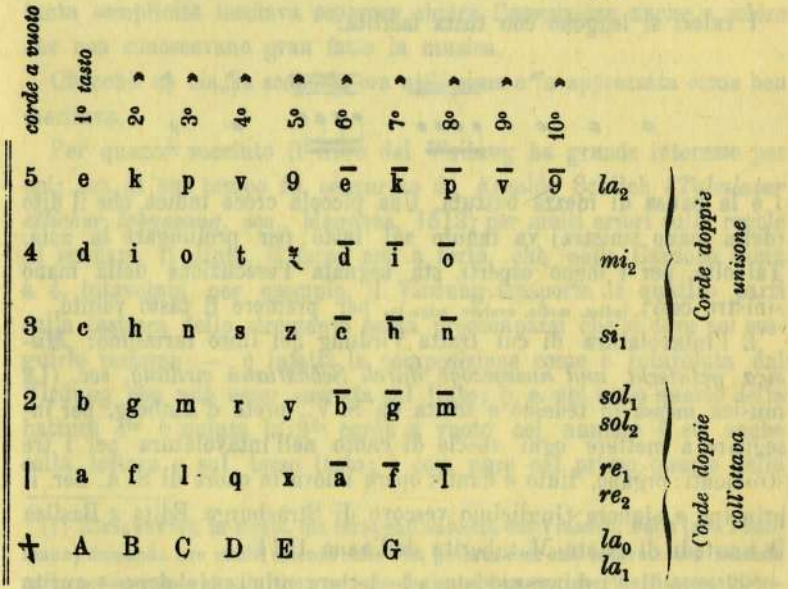
---

(1) Sulla gara delle gentildonne e principesse italiane per procurarsi stromenti perfetti e di lusso ci parla anche Frà Sabba da Castiglione nei suoi *Ricordi*.

(2) Il libro citato del celebre liutista Ernesto Teofilo Baron di Breslau è uno dei migliori e dei più interessanti sull'argomento.

suchung des Instruments der Lauten, ecc., Norimberga, Rüdeger, 1727. Nulla si conosce della sua vita; si sa soltanto che morì nel gennaio del 1563. Forse è suo figlio quel Melchiore Newsidler, pure liutista, di Norimberga, che fu in Italia col Camerarius (1) nel 1565, che poi si fissò per alcuni anni in Augsbourg e che, tornato nella città natale, decesse nel 1590. Di costui ci resta l'opera: *Deutsch-Lautenbuch darinnen kunstriche Motetten*, ecc. (Libro d'intavolatura tedesca di liuto contenente motetti e composizioni francesi, italiane e tedesche), edita a Strasburgo nel 1574 da B. Jobin e ristampata a Venezia da A. Gardane nel 1576 col titolo: *Il primo libro in tabulatura di liuto, ove sono Madrigali, Motetti, canzon francesi*, ecc. Melchiore Newsidler ridusse pure per liuto sei motetti di Giosquino a sei voci, e li pubblicò a Strasburgo nel 1587.

La musica di Hans Newsidler è intavolata con un sistema ingegnosissimo, nel quale non fa bisogno il rigo. A ciò i numeri e le lettere sono distribuiti sulle corde e sui tasti così (2):

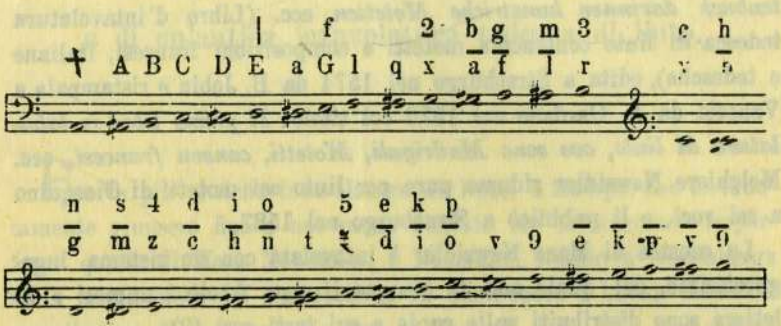


(1) Fil. Camerarius di Norimberga (1537-1624), giureconsulto d'alta fama, nel viaggio a Roma, messo in carcere dall'Inquisizione, ottenne la libertà in seguito ai reclami dell'Imperatore e del Duca Alberto di Baviera.

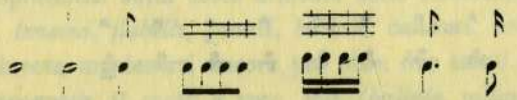
(2) Per maggior chiarezza e comodità mi servo del nostro alfabeto.

Ossia sulla sesta corda (la più bassa, segnata a vuoto †) le maiuscole si succedono in senso perpendicolare, e sulle altre i numeri a vuoto e le minuscole in senso trasversale, cominciando dalla grave. Esaurito l'alfabeto, lo si replica col segno — sovrapposto.

Dunque per la trascrizione in note:



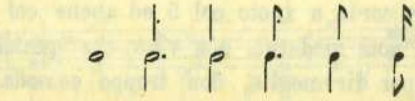
I valori si leggono con tutta facilità:



r è la pausa di mezza battuta. Una piccola croce indica che il dito (della mano sinistra) va tenuto sul tasto per prolungare la nota. Talvolta, per i meno esperti, sta segnata l'esecuzione della mano sinistra così: . indice. .. medio, ... anulare. .... mignolo, per premere il tasto voluto.

È l'intavolatura di cui tratta Virdung nel libro rarissimo: *Musica getutscht und aussgezogē durch Sebastianū virdung*, ecc. (La musica messa in tedesco e scelta da S. V., prete d'Amberg, per insegnare a mettere ogni specie di canto nell'intavolatura per i tre strumenti: organo, liuto e flauto; opera nuova in onore di S. A. Ser. il principe e signore Guglielmo vescovo di Strasburgo. Edita a Basilea il martedì di Santa Margherita dell'anno 1511).

Soltanto il Virdung raddoppia le lettere minuscole dopo esaurito l'alfabeto; sulla sesta corda mette maiuscole le lettere della quinta (che le è vicina) o le adopera minuscole con un segno speciale premessovi; e invece del *ρ* usa *ll*. V'ha pure qualche lieve differenza nel modo di segnare i valori:



⊤ pausa di una battuta di 4 quarti, ⊥ di mezza, ⊥̣ di un quarto.

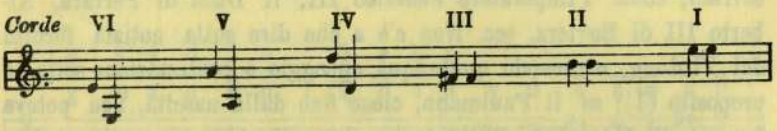
Secondo il Virdung, inventore di tale notazione sarebbe stato un cieco, Corrado Paulmann, o Paumann, virtuoso dei più straordinarî sull'organo, il violino, la chitarra, il flauto, la tromba, il liuto e molti altri stromenti, nato a Norimberga sui primordî del 1400 e morto a Monaco nel 1473, dopo aver avuto onori e favori presso varî sovrani, come l'Imperatore Federico III, il Duca di Ferrara, Alberto III di Baviera, ecc. Non c'è a che dire sulla notizia fornita dal Virdung, mancando qualunque appoggio o contestazione seria in proposito (1); se il Paulmann, cieco fino dalla nascita, non poteva far uso d'intavolature, nulla toglie che egli abbia suggerito ai liutisti di segnare ciò che si suonava sul liuto in una maniera che con tanta semplicità lasciava scorgere chiara l'esecuzione anche a coloro che non conoscevano gran fatto la musica.

Checchè ne sia, la scoperta era utilissima e fu apprezzata come ben meritava.

Per quanto succinto il libro del Virdung ha grande interesse per noi; ma al suo tempo fu censurato da Arnoldo Schlich (*Tabulatur etlicher lobgesang*, ecc., Magonza, 1512) per molti errori sulle regole di suonare il liuto. E forse non a torto, chè nella Canzone sacra a 4, intavolata per esempio, il Virdung trasporta le quattro parti sulla tastiera dello stromento senza preoccuparsi che si deve poi eseguirle insieme — e infatti la composizione come è intavolata dal Virdung non può esser suonata sul liuto; p. e. nel terzo quarto della battuta 4ta è notata la 2da corda a vuoto col numero 4 ed anche colla lettera *o* sul terzo tasto; e così pure nel primo quarto della

(1) Kiesewetter la ripete, ma certo sull'autorità del Virdung. Fétis (art. Paullmann) domanda ove mai il Kiesewetter l'ha pescata e di che intavolatura intende parlare, osservando che l'ultima persona che poteva immaginare un sistema di notazione era un cieco nato. L'intavolatura inventata da Paulmann è la tedesca più antica; credo che gl'Italiani non l'abbiano mai usata; e forse non la conobbero, mentre ne avevano una fondata sopra un principio affatto differente, che finì col prevalere anche in Germania (però colle lettere sostituite ai numeri, e coi suoni acuti in alto del rigo). L'osservazione poi parmi non regga.

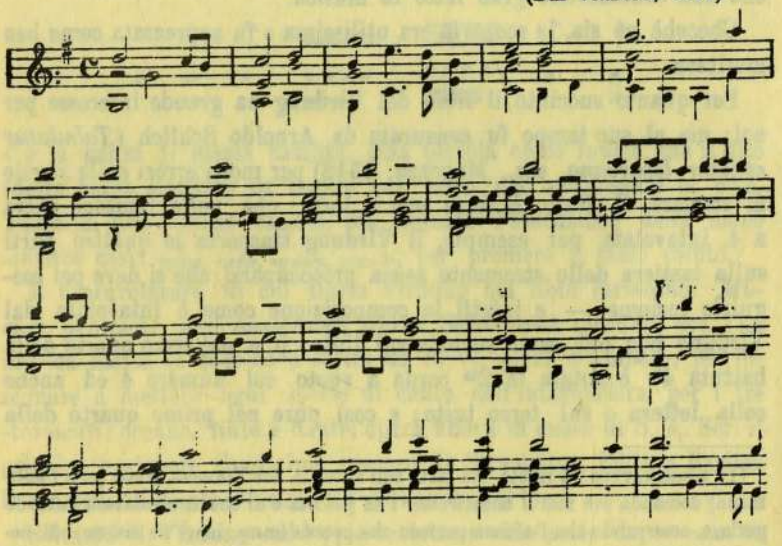
battuta 16ma la 1ma corda a vuoto col 5 ed anche col *p* sul terzo tasto. Trascritta in note moderne, non v'ha che qualche posizione un po' difficile, o, per dir meglio, non troppo comoda. Riporto la canzone; nel tradurla spostai il tono alla quinta, come ho fatto in tutte le mie pubblicazioni, per render possibile la notazione in un rigo solo e perchè così la musica può essere eseguita con una chitarra in cui la terza corda (*sol*) sia abbassata di mezzo tono (*fa*♯) — noto che per ottenere lo stesso effetto del liuto (1) occorrerebbe che le corde fossero doppie, le tre basse accordate in ottava e le tre acute (2) all'unisono, così:



O hailige onbeflecte zart iunckfrawschafft Marie

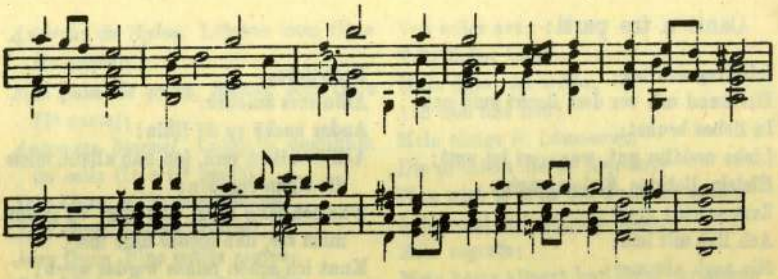
(O santa immacolata soave verginità di Maria).

(Dal Virdung, 1511).



(1) *Lo stesso effetto*, ma in una tonalità più bassa di una quarta, perchè in fatt con la chitarra si eseguisce la musica scritta per lo stromento all'ottava grave. I liuto, essendo alla quinta, riesce molto più brillante.

(2) Spesso nel liuto la corda più acuta non era doppia.



Le intavolature di Hans Newsidler date alla stampa sono:

1° *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch, In zwen theyl getheylt*, ecc. (In fine: *Getruckt zu Nurmberg bey Johan Petreio, durch angebung und verlegung Hansen Newsidler Lutinisten, bürtig von Pressburck jetzt bürger zu Nurmberg. Anno Tausent funff hundert un- sechs und dreyssig*);

2° *Ein New Künstlich Lautten Buch, für die anfahenden Schuler*, ecc. *Durch mich Hansen Newsidler, Lutinisten und Burger zu Nürnberg zusamen gebracht und offenlich aussgangen, jm DMXLIIII. Jar. Mit Römischer Kay. und König. May. freyheyt inn Fünff Jaren, nich nach zu drücken begnadet* (Bibl. G. Becker, Lancy; Cfr. *Monatshefte für Musik-Geschichte* dell'Eitner, N° 9 del 1871).

Contengono:

1° Prima parte: Esercizî (*Fundaments*), poi

Canti a due parti:

Ich klag den tag;
Mein hertz hat sich mit lieb verpflich;
Zart schöne fraw gedenck vnd schaw;
Entlaubt ist vns der walde;
Mag ich vnglück nich widerstan;
Ein guts hofftenzlein für ein schuler;
Der hupfl auff;
Der vorig tantz auff ein ander art gesetzt;
Hupff auff;
Nach willen dein;
Von edler art;
mein einigs A.;
Zucht ehr vnd lob;
Jröstlicher lieb;
Ach lieb mit leid;
O weiblich art;
Wolkumpt der May;
Ach hilff mich leid;
Lamora Isaac;
Alexander agricola;
Alexander der ander theyl;
Hie folgt der Tannernack;
Ich stund an einem morgen;

Canti a tre parti:

Ich klag den tag;
Der hund mir vor dem liecht vmb gat;
In liebes brunst;
Liebs meidlin gut, was ungst im mut;
Elslein liebstes Elslein mein;
Zart schöne fraw;
Ach lieb mit leid;
Nie noch nimmer;
Von edler art;
Nach willen dein;
Mein einigs A.;
Tröstlicher lieb;
Jetz scheyden pringt mir schwer;
Mein hertz hat sich mit lieb verpflicht;
So wnnsch ich jr ein gute nacht;
Nur nerrisch sein ist mein monier;
In rechter lieb uñ trew;
Wolkumbt der May;
Freundtlicher gruss, mit büss;
Ach vnfall wes zeinest du mich;
Was wurt es doch des wunders noch;
Ach Gott wem soll ichs klagen, das heimlich leiden mein. *W. Gräfinger;*
Die prünlein die da fliessen;
Lamora Isaac;
Benedictus;
Adiu mes amours;
Ander nackē vp dē Rhin;
Ach meidlein rein, ich hab allein, mich dir eigen ergeben;
Wan ich lang klag, alle tag, vñ grüm mich ser, hab nichts dest mer;
Kunt ich schön reines werdes weyb;
In diser welt, hab ich kein gelt;
On tugent freyd die leng nit wert;
Wer wenig behelt, vnd vil verthut;
Sie ist mein gluck, wenn ich mich schick;
Lieb ist subtil, fürt gferlich spil;
Dis fassnacht solt ich hoch auff springen;
Mir würt vntrew getheylet mit;
4 ettlich Preambeln;
Welscher tantz: Wascha mesa;
Ein guter welscher tantz;
2 Tänze mit hupff auff;
Ein ser guter hoff tantz mit durch straichē;
Gassen hawer;
Ich gieng wol bey der nacht;
Ein gut Preambel.

Seconda parte:

Ein seer guter Organistischer Preambel;
Trium si ascendero;
Disant adiu madame;
Harraytre amours;
Trium *A. Brumel.* Mater patris;
Lastangeta *(La Stangetta);*
Joss quin. La plus te plus;
Compere. Medobt (*Me doibt*);
Ghiselin. Tus Biens;
Ein gut trium, mit schönen fugen;
Ghiselin. Vostrea Jamais (*Vostre r jamays*);
Joss quin. La Bernardina;
Alexander Agricola. Jay vien ahur;
Ghiselin. Jay pris amors;
Jo. Ghiselin. La alfonsina;
Compere. Mess pensees;
Ghiselin. Tanus distillans (*Favus distillans*);
Henricus Isaac. Tartara;
Ghiselin. Juli amors;
Jacobus Obrecht. Si sumpsero;
Alex. Agricola. Ave sanctissima (I^a e II^a parte);
Hainricus Finck. Si dormiero (I^a e II^a parte);
N. Croen. Ecce video celos apertos (III^a parte);
Paulus Hoffhamer. Taner nack;
Jac. Obrecht. Ander nacken vp dem Rhin;
Alex. Agricola, Ander nacken vp dem Rhin;
Alex. Agricola. Der erste theil. Der ander Theil;

Andreas de Sylva. Letatus sum (I^a e II^a parte);
Joss quin de press. Memor esto (I^a e II^a parte);
Antonius brumel. Laudate dominum de celis (I^a e II^a parte);
Joss Quin. Adiu mes amours;
Joss Quin. Sancta trinitas;
Joss Quin. Plus mültz regres;
Joss Quin. Cum sancto spiritu;
Jetzt folget Preambel oder Fantaseye von H. Newsidler gemacht;
Von edler art;
Tröstlicher lieb;
Mein fleys vnd mühe;
Ach lieb mit leid;
Mein einigs A. (*Amours*);
Die prünlein die da fliessen;
Was wirt es doch des wunders noch;
Ach vnfal wes zeigstu mich;
Mile regretz;
Mein hertz allzeyt hat gross verlangen
Jac. Obrecht. Si dedero;
Nach willen dein.

2° Istruzioni per il suonatore nelle prime pagine, poi (pag. 17-71):

Ich klag den tag und alle stund;
Mag ich unglück nit widerston;
Entlaubet ist der Walde;
Nach vilen deim;
Von Edler Art ein frewlain zart;
Ein guter artlicher hofftantz. Der hupff auff zum hofftantz;
Artlich und schön gantz wol gestalt;
Willig und trew jch mich ergib;
Fraw ich bin euch von hertzen holdt;
Gesell, wis urlaub saumb dich nit, umb ein triff;
Ich schwüng mein horn;
Kumbt her jr lieben gesellen, wir haben ein gans;
Gentil galans;
Lautre Jour Janes;
Jesuis damour deschredite;
Feme du Bien;
Nun volgen etlich Tentz Welisch und Teutsch; der Hupffauff;
Der recht alt Hoff Tantz;
Der Hupffauff zum Hoff Tantz;
Ein Welisch tentzlein clira Cassa;
Hie volget der Hofftantz noch ein mal auff ein andre art jm abzug. Der Hupffauff;
Ein Welischer Tantz;
Ein ander welischer Tantz;
Der Hupffauff zum Tantz;
Ein gut welisch Tantz;
Ameur walt trop;
Ein welischer Tantz;
Der Hupffauff;
Lodesana. Ein welischer Tantz;
Passa meza;
Tula Bataglia;
Der Hupffauff;
Ein guter welischer Tantz;
Son Tornato Diolosa;
Du Wentzela;
Si par son fre;
Le vray amor;
Ami son fre;
O seul Espoir;
Testa grant;
Cest faschaux;
Lamar narite;
Ic sege adiu;
Benedetur. Welisch;
Hà quel tourment;
Disantal;
Naur acorgete;
Henneur sons plus;
Folpechi;
Petit;
Hec est dies quam fecit dominus (*Archadelt*);
Hie volget die Schlach von Bafia;
Nun volget Lalafete;
Hie volget die Frantzösisch Schlacht die heist Singnori;
Der Judentantz;
Ein guter Gassenhauer auff die Welisch Art;
Der Huppffauff;
Preambel.

Molte delle composizioni intavolate dal Newsidler stanno pure nell'opera, di estrema rarità (1): *Musica teutsch, auf die Instrument der grossen und kleinen Geygen, auf Lautten*, ecc., pubblicata a Norimberga dal liutista Hans Gerle nel 1537; fra queste la famosa canzone *Entlaubet ist der Wald*, riprodotta ai nostri giorni in varie raccolte di musica antica.

Molte pure sono conservate originali nel preziosissimo *Harmonice musices Odhecaton* del Petrucci.

Circa le danze inserite nei Lautenbuch del Newsidler parmi opportuno osservare quante ve ne sieno d'origine italiana (*welisch, welscher*), schietta manifestazione di quell'arte popolare che già cominciava a fondersi coll'arte dotta, lasciando intravvedere nuovi orizzonti dischiusi ai compositori. Ne ho date alcune nei miei *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts, Ein Beitrag zur Kenntniss des Ursprungs der modernen Tonkunst* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891); sono semplici, eppur spigliate, graziose e caratteristiche. Vi unii due belle canzoni a tre voci: *Ich klag den tag* e *Mein hertz hat sich mit lieb verpflicht*. Oggi, siccome si tratta di musica che è degnissima d'interesse anche dal lato storico per la sua antichità, per quanto relativa, e che non è alla portata di tutti, ne presento ancora qualche saggio, con un *fac-simile* dell'originale, limitandomi sempre alla prima parte del libro edito nel 1536, la sola che io posseggo (2).

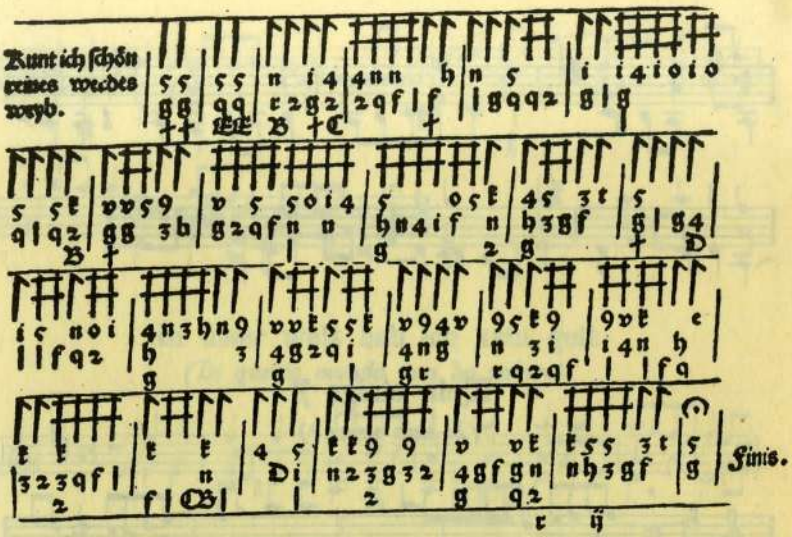
Crosaron di Rosà, Dicembre 1893.

D. Oscar Chilesotti.

---

(1) Si conosce un solo esemplare completo delle due edizioni 1533 e 1537 nella Biblioteca imperiale di Berlino.

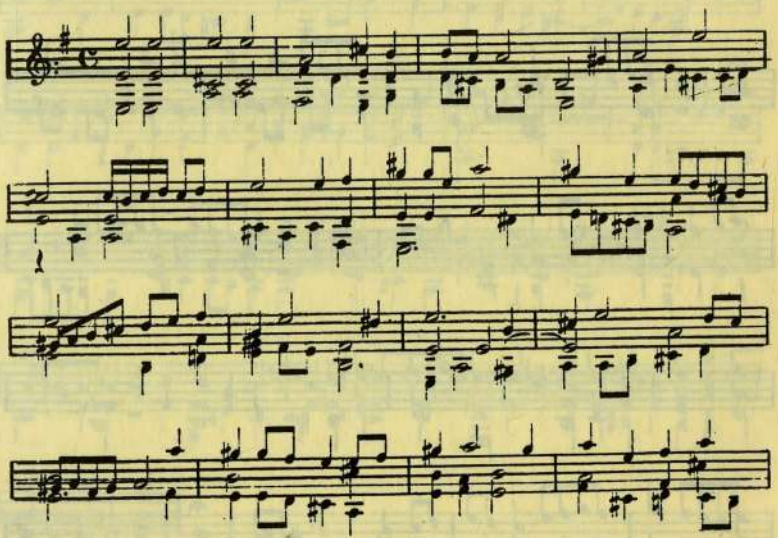
(2) Dovetti rinunziare all'idea di trascrivere qualche composizione della 2ª parte del Newsidler da *fac-simili*, perchè la Biblioteca imperiale di Berlino, a cui li chiesi, mi fissò per essi un prezzo assolutamente ridicolo.

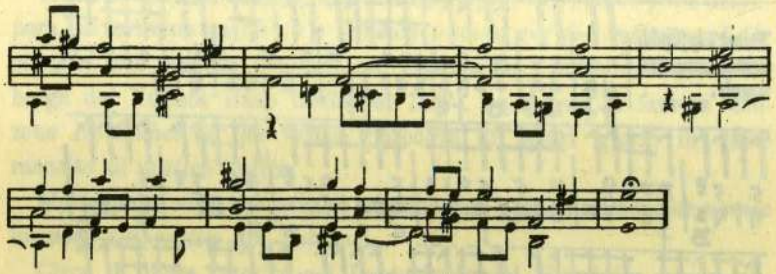


Kunt ich schön reines werdes weyb

(Conobbi già una cara e pura donna).

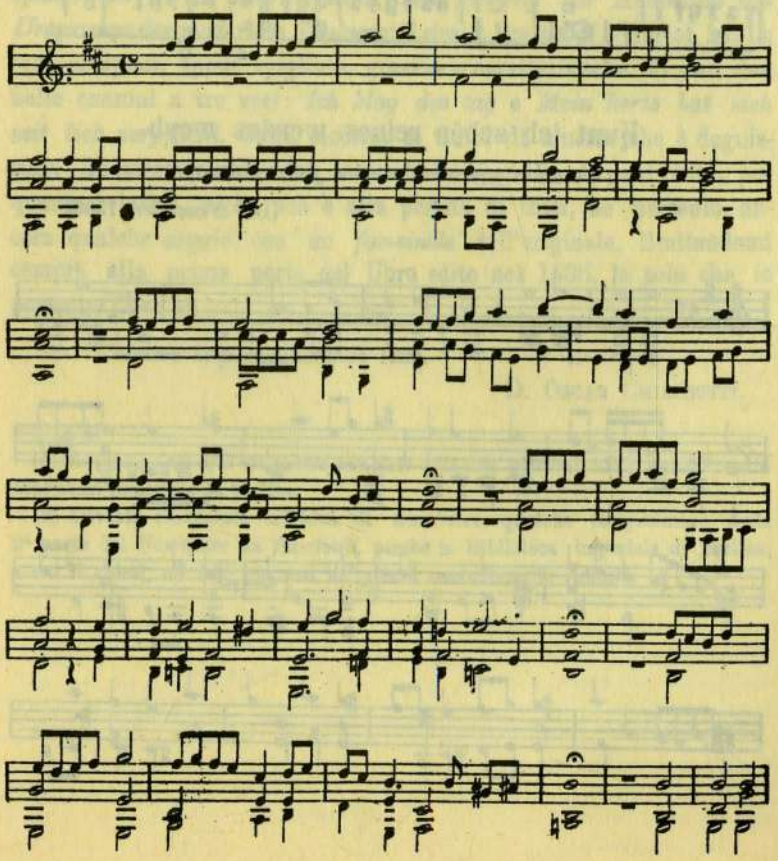
(Dal *Newsidler*, 1536).

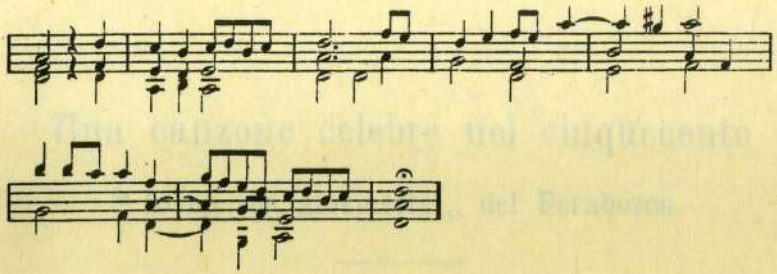




Mein einigs A.

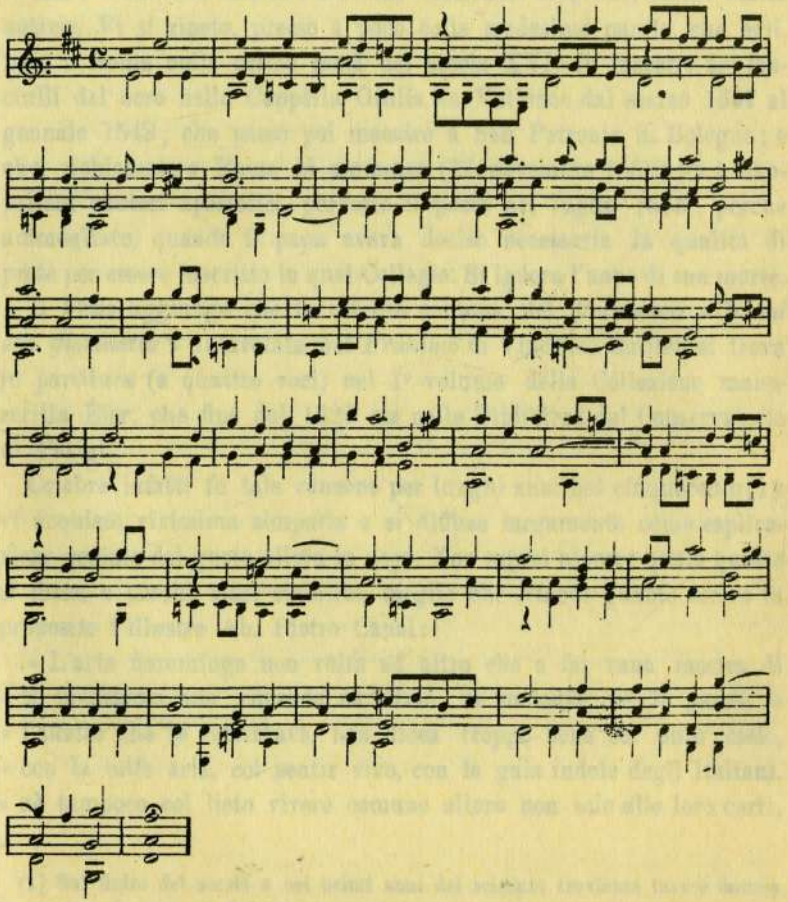
(Il mio unico?)

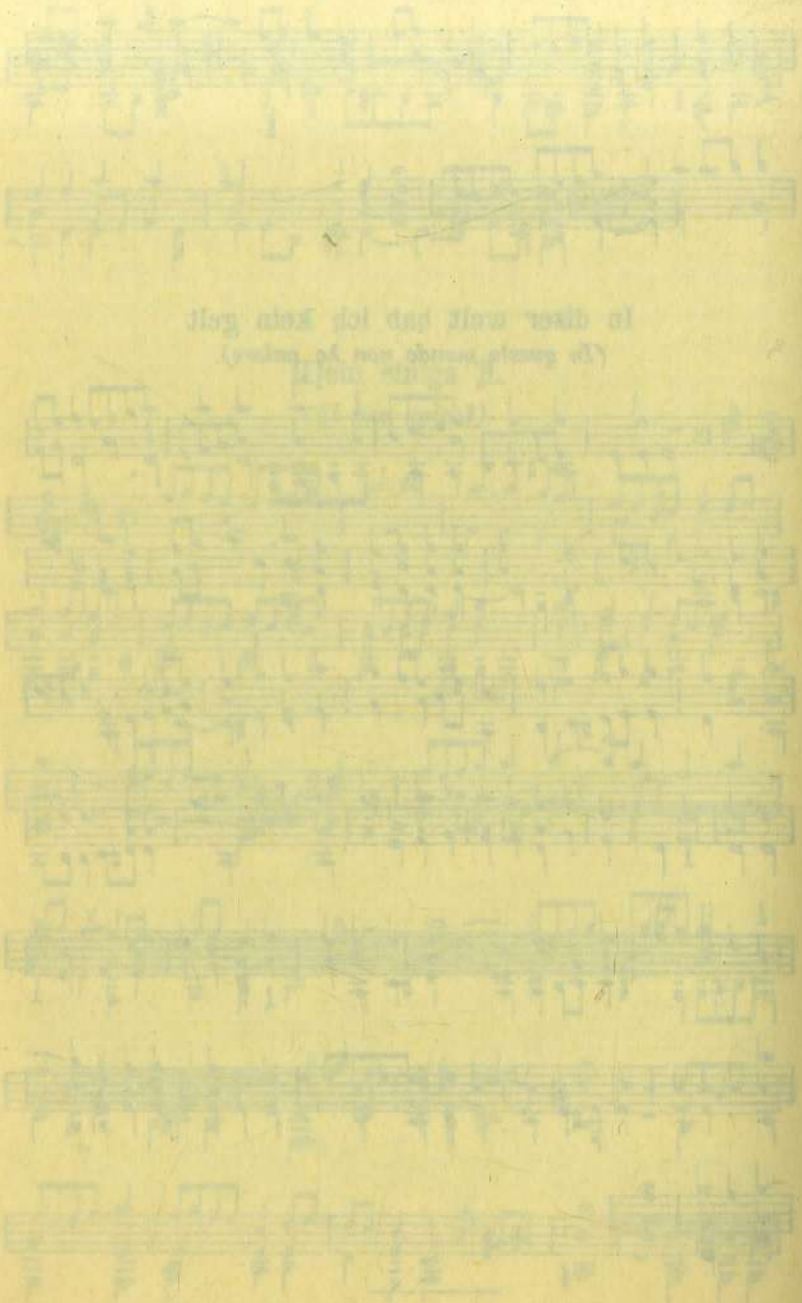




In diser welt hab ich kein gelt

(In questo mondo non ho valore).





Una canzone celebre nel cinquecento

" Io mi son giovinetta „ del Ferabosco.

Di Domenico Maria Ferabosco i dizionarî biografici dànno scarse notizie. Vi si ripete, presso a poco colle medesime parole, che egli, nato a Roma nella prima metà del secolo XVI, fu maestro dei fanciulli del coro nella Cappella Giulia in Vaticano dal marzo 1547 al gennaio 1548; che passò poi maestro a San Petronio in Bologna; e che, richiamato a Roma ed ammesso (27 novembre 1550) fra i Cappellani cantori apostolici, perdette il posto nel luglio 1555, perchè ammogliato, quando il papa aveva deciso necessaria la qualità di prete per essere inscritto in quel Collegio. Si ignora l'anno di sua morte.

Il Fétis aggiunge che la celebre canzone del Ferabosco « *Io mi son giovinetta* » intavolata nel *Fronimo* di Vincenzo Galilei, si trova in partitura (a quattro voci) nel 1° volume della Collezione manoscritta Éler, che fino dal 1820 sta nella Biblioteca del Conservatorio di Parigi.

Celebre infatti fu tale canzone per lunghi anni nel cinquecento(1); vi acquistò vivissima simpatia e si diffuse largamente come esplicazione geniale del gusto allora in voga. Non saprei esporre quale questo si fosse, e perchè siasi stabilito, meglio che citando quanto scrive in proposito l'illustre Ab. Pietro Canal:

« L'arte fiamminga non vôlta ad altro che a far vana mostra di « sè medesima non curando nè ritmo, nè melodia, nè le parole e « l'affetto che le informava, non dicea troppo bene col puro cielo, « con la mite aria, col sentir vivo, con la gaia indole degli Italiani, « nè tampoco col lieto vivere comune allora non solo alle loro corti,

---

(1) Sul finire del secolo e nei primi anni del seicento troviamo invece famosa la canzone francese di Orlando Lasso *Susanne un jour*.

O. Chilesotti

« ma a tutto il popolo. In un secolo intinto di paganesimo, com'era « il decimosesto, non fa meraviglia che la musica sacra sia stata « l'ultima a mettersi per la buona via ed improntarsi d'affetti sempre « difficili ad essere intesi per la temperata natura della cristiana « rassegnazione. Della profana poi il genere più frequentato da' com- « positori italiani di questo tempo furono le frottole, come nella « seconda metà del secolo furono invece le villanelle e le canzonette « alla napolitana, alla francese e simili. Questo genere di canti, se « da una parte era il più confacente alle condizioni del luogo e del « tempo, da altra parte s'era già anch'esso arricchito di belli e dotti « artifizii quanto bastava perchè non paresse indegno de' purgati « orecchi e delle nobili corti. Chi lo credesse troppo leggiero e di « poco onore all'Italia che tanto lo coltivò, pensi che è suo merito « l'avere lasciata e lastricata la via alla *nuova pratica* che in sul « fine di questo e in sul principio del seguente secolo fece la gloria « di Emilio del Cavaliere, del Peri, del Caccini, del Monteverde » (1).

Tornando alla canzone del Ferabosco dirò che la sua *celebrità* ci è provata anche dalle diverse riproduzioni e riduzioni fattene; io, leggendo i pochi libri di liuto che si conservano nelle Biblioteche d'Italia, la trovai intavolata in quattro raccolte:

Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei Fiorentino nel quale si contengono le vere Et necessarie regole del Intavolare la Musica nel Liuto. Posto nuovamente in luce, et da ogni errore emmendato. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, MDLXVIII;

Il primo libro de Intavolatura da liuto, de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, a tre, et a quattro voci, per cantare, et *Sonare composte per Gabriel Fallamero Gentilhuomo Allessandrino.* Novamente posto in luce. In Vinegia. Appresso l'Herede di Girolamo Scotto, 1584;

Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino, sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica Negli strumenti artificiali sì di corde come di fiato & in particolare nel Liuto. Nuovamente ristampato, & dall'Autore istesso

---

(1) *Della musica in Mantova.* Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga ed esposte dall'Ab. Pietro Canal. Venezia, Antonelli, 1881.

arrichito, & ornato di novità di concetti, & d'essempi. **In Vineggia**, Appresso l'Herede di Girolamo Scotto, MDLXXXIIII;

J. I∓I. S. M. Giardino di Intaulature per il Leuto delle più rare Madrigali et Vilanelle et Capriccio Brandi volte et Corante Gagliarde pas et mezzo che il Principe Il Sig^r Marchese di San Sorlino fratello del Sig^r Duca di Nemours mi ha fatto favore di lasciarmeli copiare sopra tutte le sue più rare Intaulature (Manoscritto cartaceo, segnato F. VII, 1, nella Biblioteca della R. Università di Genova); mentre la composizione originale è riportata nelle opere:

De diversi autori il primo libro de Madrigali a quatro voci a note negre Novamente Ristampato In Venetia Apresso di Antonio Gardane. 1552;

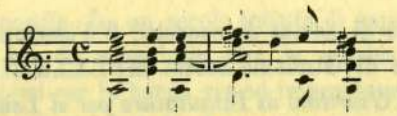
De diversi autori il primo libro de madrigali a quatro Voci a note negre Con la gionta di cinque Madregali Novamente con ogni diligentia Ristampato. In Venetia Apresso di Antonio Gardano 1557; di cui non potei vedere che il solo Tenore (nella Biblioteca Canal in Crespano Veneto).

Col confronto delle varie intavolature, in differenti toni, mi fu dato di ricostruire, eliminando gli errori che sogliono facilmente incorrere in siffatto genere di notazione musicale, la canzonetta secondo la vera lezione usata dagli esecutori del cinquecento, quando certe alterazioni cromatiche non erano scritte, ma bensì sottointese, o permesse, e quando il tono minore, non ancora bene definito e deciso, era trattato, anche in chiave, un po' ambiguamente.

Già fino dalle prime note la canzone mi si presentò con interpretazioni differenti. Ma il *Fronimo* di Vincentio Galilei toglie ogni dubbio; nella 1ª edizione (1) lo scolare (Eumatio) intavola la composizione del Ferabosco (a pag. 27), ed il maestro (Fronimo) la corregge (a pag. 34) — nella 2ª edizione il Galilei, che allestì quasi interamente musica nuova per rifare il suo libro, riproduce la canzone *Io mi son giovinetta*, intavolata ancora dallo scolaro (a pag. 47) e poi dal maestro (a pag. 56). E Fronimo prendendo in esame la prima battuta scritta da Eumatio

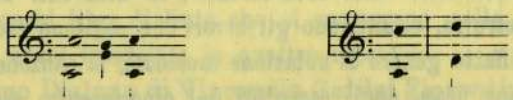
---

(1) Ho potuto leggerla mercè la gentilezza dell'egregio Prof. Cav. Adolfo Berwin, Bibliotecario dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma, che possiede il rarissimo volume.



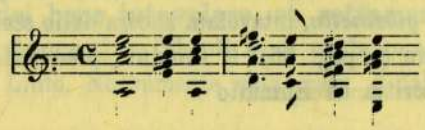
lo avverte così: « Voi ci havete fatto due grandissimi errori, chia-
« mati da Moderni contrapuntisti peccati in spirito Santo; Il primo
« de quali è il fare andar la parte del Tenore con quella del Basso,
« dalla Terza minore all'ottava senza il semituono, & il secondo com-
« mettete nel far venire la parte del Contralto con la grave, dalla
« decima all'ottava, pur senza, & per mostrarvi ora maggiormente.....
« l'eccellenza, & forza del semituono, & farvi toccar con mano che
« in lui consiste tutto il bello, & buono della musica di hoggi (1),
« essaminate un poco quella canzone a quattro voci del mirabile
« Orlando Lassus, che comincia così Per ch'io veggio, & mi spiace,
« dove troverete », ecc.

Dunque secondo i contrappuntisti del tempo di Galilei sarebbe un grosso sproposito, nientemeno che un peccato in Spirito Santo, non far ♯ il *sol* e il *do* nei passi



Giova notare, in appoggio di quanto dissi più indietro, che nella parte originale del Tenore non è segnato il ♯, ciocchè prova ancora una volta che molte alterazioni di mezzo tono erano lasciate all'intelligenza, e forse talvolta al gusto degli esecutori. Ed oggi, mi ripeto, l'intelligenza e l'accuratezza degli intavolatori ci mostrano dove si usavano queste alterazioni, fornendoci un aiuto prezioso per bene interpretare la musica vocale del cinquecento.

Secondo lo spirito dell'arte moderna la canzone invece dovrebbe cominciare:



(1) Più tardi i maestri veneziani seppero accentuare maravigliosamente bene il colorito delle loro composizioni mediante l'uso delle alterazioni cromatiche già tanto esaltate dal Galilei prima che la scuola si affermasse con tanto splendore.

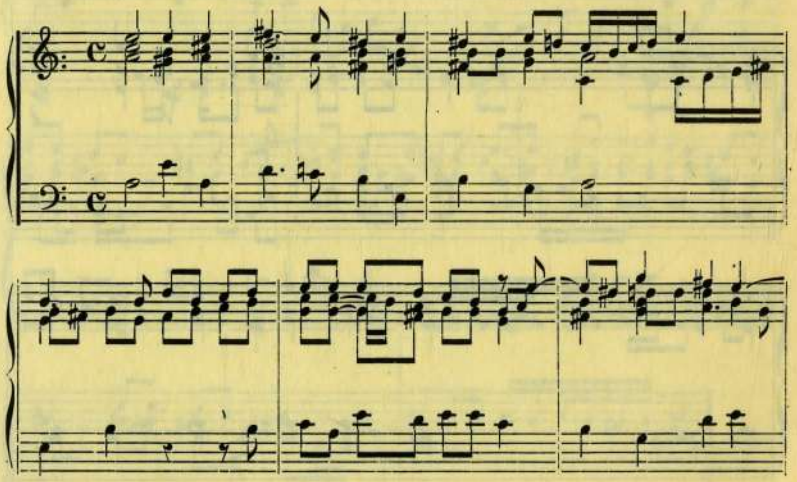
In tal modo non è offeso il nostro sentimento della tonalità; e a noi non dispiace il rapporto quasi immediato del *fa* ♮ col *re* ♯; mentre il *colore del tempo* (la tonalità vaga, indeterminata) è conservato facendo maggiori anche il terzo e il quarto accordo.

Il Fallamero resta ligio all'edizione originale per voci, e mette minori il secondo, il terzo e il quarto accordo, ossia cade nel noto peccato per non aver saputo intravvedere le alterazioni; del resto il suo libro è scorrettissimo anche per errori di stampa.

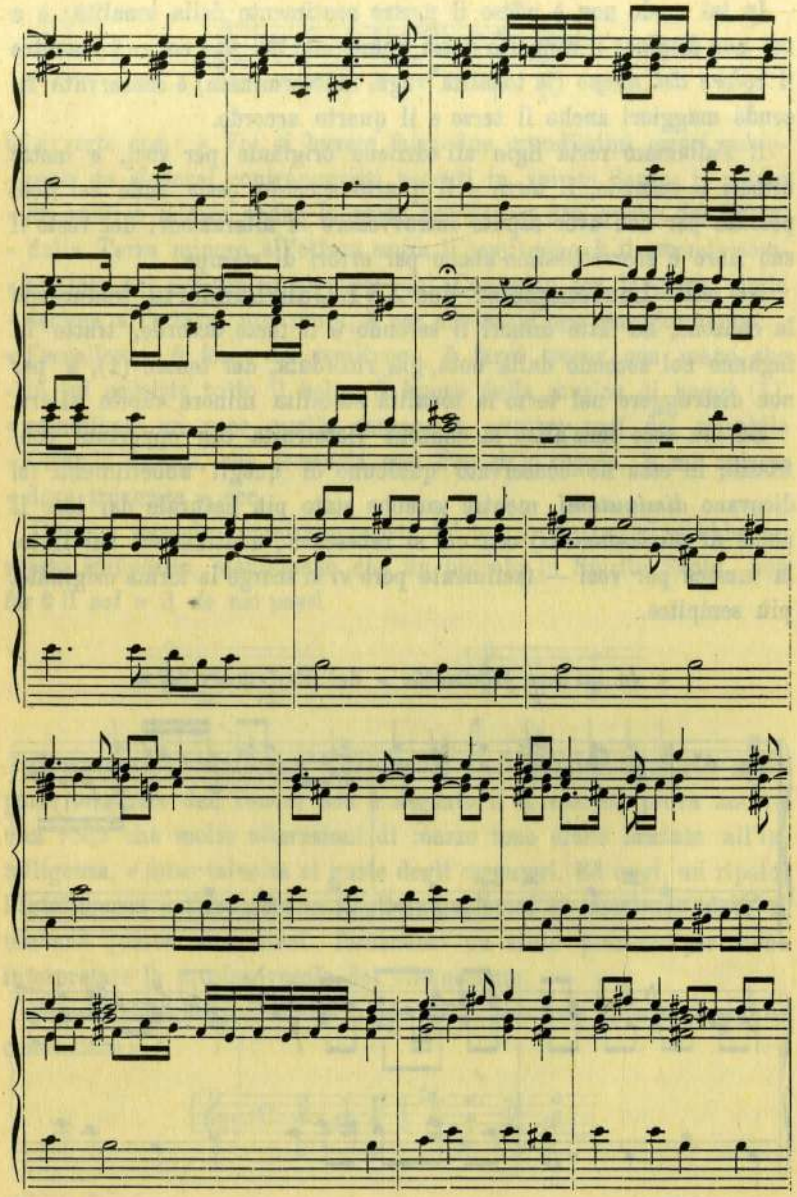
Nei miei **Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts,** traducendo la canzone, ho fatto minori il secondo e il terzo accordo, tratto in inganno nel secondo dalla nota, già ricordata, del tenore (1), e per non distruggere nel terzo la tonalità stabilita minore subito allora.

Ed ora ecco senz'altro la canzone ricostruita con opportuni confronti; in essa ho conservato qualcuno di quegli abbellimenti (si dicevano *diminutioni*, mentre sarebbe stato più naturale dar loro il nome di *aumentazioni*) con cui si rabescava, adattandola sul liuto, la musica per voci — facilmente però vi si scorge la forma originale, più semplice.

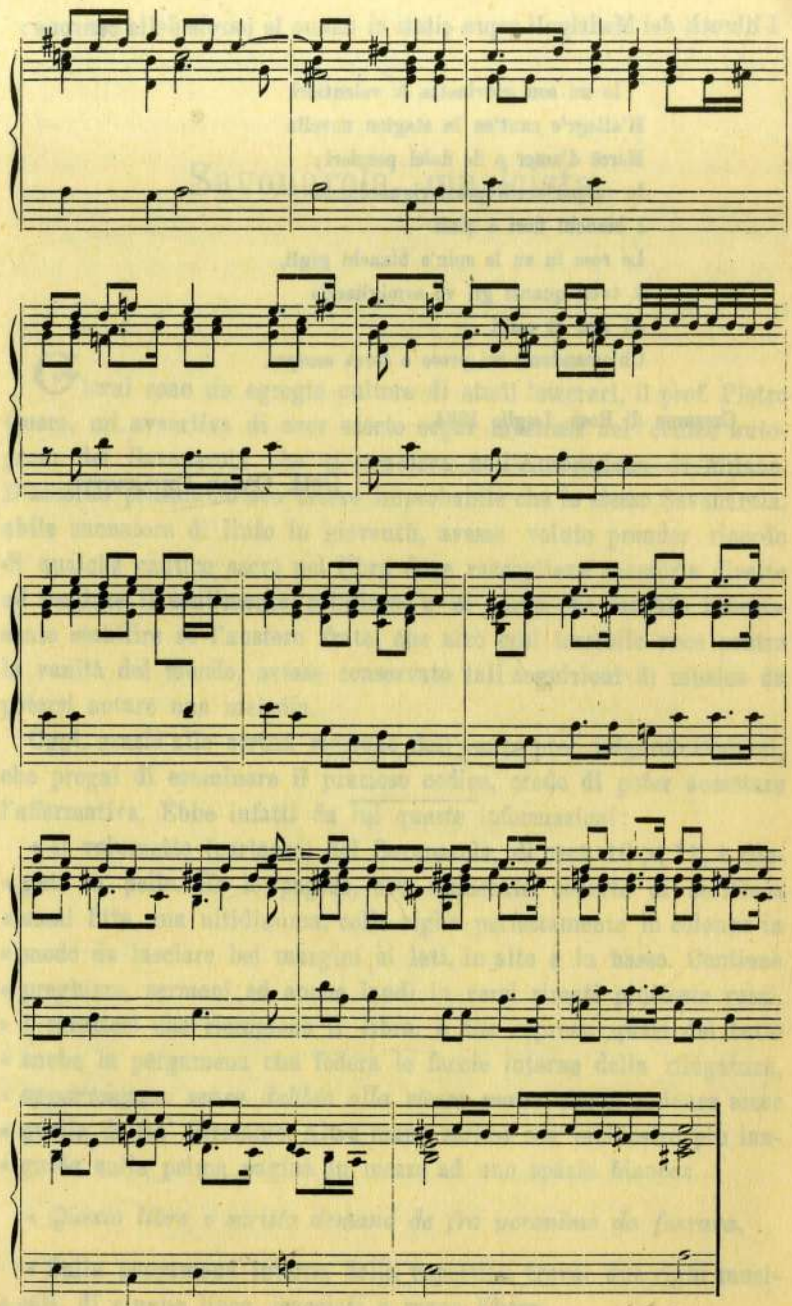
« *Io mi son giovinetta* » del Ferabosco, a 4.



(1) Tono originale è il *sol minore*, con un solo ♭ in chiave. Ora se non è forse illogico — dal momento che la sesta può avere carattere diverso — di non segnarla minore in chiave, colla riserva di abbassarla volta per volta ove



occorre, la settima non dovrebbe mai essere *sottointesa* maggiore (anche se spesso lo sia di necessità), ma bensì *notata* sempre, specialmente nelle singole parti di una composizione (come ne è il caso pei libretti dei madrigali), anche per non lasciar dubbio di possibili modulazioni.



I libretti dei Madrigali sopra citati ci dànno le parole della canzone:

Io mi son giovinetta & volentieri
M'allegr'e cant'en la stagion novella
Mercè d'amor e de dolci pensieri;
Io vo pei verdi prati riguardando
I bianchi fiori e giali
Le rose in su le spin'e bianchi gigli,
& tutti quanti gli vo somigliando
Al viso di colui
Ch'amandomi mi prese e terrà sempre.

Crosaron di Rosà, Luglio 1894.

Dott. Oscar Chilesotti.

Savonarola musicista.

Giorni sono un egregio cultore di studî letterarî, il prof. Pietro Quero, mi avvertiva di aver scorto segni musicali nel codice autografo del Savonarola che si conserva nell'Ambrosiana di Milano. D'accordo pensammo non essere improbabile che lo stesso Savonarola, abile suonatore di liuto in gioventù, avesse voluto prender ricordo di qualche cantico sacro nel libro dove raccoglieva memorie dirette ad esaltare il sentimento religioso; e ci parve che sarebbe interessante stabilire se l'austero frate, che alzò così terribile voce contro la vanità del mondo, avesse conservato tali cognizioni di musica da potersi notare una melodia.

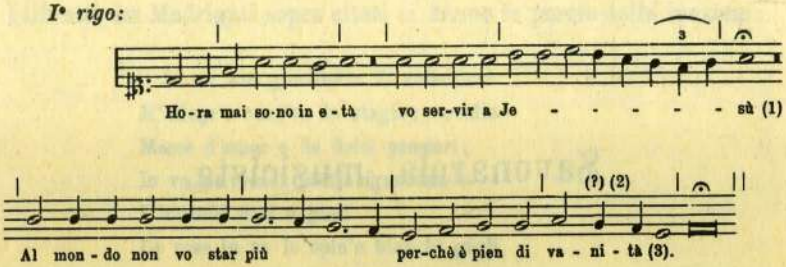
Oggi, grazie alle cortesi ricerche dell'amico prof. Edgardo Codazzi, che pregai di esaminare il prezioso codice, credo di poter accettare l'affermativa. Ebbe infatti da lui queste informazioni:

« Il volumetto (cartaceo) del Savonarola, di cent. 16 × 11, è rile-
« gato in pelle. Ha le pagine, non numerate, coperte di scrittura
« assai fitta, ma nitidissima, colle righe perfettamente in colonna in
« modo da lasciare bei margini ai lati, in alto e in basso. Contiene
« preghiere, sermoni ed anche laudi in versi rimati piuttosto rozzi.
» I caratteri che riempiono il libro, e che coprono quasi del tutto
« anche la pergamena che fodera le faccie interne della rilegatura,
« *appartengono senza dubbio alla stessa mano*, che si assicura esser
« quella di fra' Girolamo. Altra mano scrisse con inchiostro più lan-
« guido sulla prima pagina in mezzo ad uno spazio bianco:

« *Questo libro e scritto demano de fra yeronimo da ferrara.*

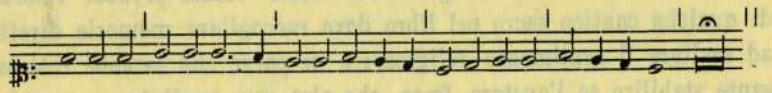
« Sulla pergamena interna della copertina trovai due righi musi-
« cali. di cinque linee, tracciati a mano libera.

I° rigo:



« La chiave di soprano, le note, le note, le pause e le corone sono « segnate con tanta sicurezza da lasciar supporre molto esercitata la « mano che le vergava; l'inchiostro è perfettamente eguale a quello « delle parole, e queste non si possono ritenere se non opera di chi « ha scritto le pagine dell'intero volume.

« Segue subito il II rigo, sul quale è notato semplicemente:



« E qui incomincia una lunga serie di versi, disposti in due co- « lonne, dei quali trascrissi i primi otto:

« Hora mai sono in età
« Vo servir a Jesù
« Al mondo non vo star più
« Perchè è pien di vanità.
« Questo mondo è pien d'inganni
« Pien di vizii e pien di fraude
« Io vo spender i miei añi
« In dir psalmi e cantar laude ».

Parmi che la quadratura della melodia debba esser quella che marcai con una lineetta sopra la musica. Circa la tonalità sarei

---

(1) Nell'originale le sillabe della parola *Jesù* sono messe di seguito e vicine.

(2) La nota *mi* è una mia congettura; qui la pergamena è guasta, ma parmi che le note del secondo rigo confermino la mia interpretazione.

(3) Queste ultime parole riescono illeggibili per la corrosione della pergamena, ma potei rilevarle nei versi che stanno più sotto.

propenso a rilevarvi il primo modo autentico del canto-fermo, impropriamente detto *dorico*, mentre pei Greci era il *frigio;* noi vi faremmo ♭ il *si* e ♯ il *do*, quantunque possiamo intendere perfettamente il carattere niente affatto spiacevole del tono antico. È probabile che il secondo rigo contenga una variante della seconda parte della melodia, o forse la chiusa finale.

Dal codice non si può capire se le note musicali accoltevi siano frasi di qualche cantico popolare sacro, ma non temerei azzardato l'avviso che si tratti proprio di una composizione, ingenua nella forma quanto nelle parole, creata direttamente dall'ispirazione ascetica del famoso domenicano.

Les Maîtres musiciens de la Renaissance française [1].

Questa importantissima pubblicazione, intrapresa con vivo intelletto d'amore da M. Henry Expert, colma una lacuna negli studî, completi sotto ogni altro riguardo, che si riferiscono alla feconda attività svoltasi in Francia nel periodo del Rinascimento e della Riforma. Il difficile còmpito che s'imponeva alle ricerche dell'Expert sulle produzioni musicali dell'epoca non poteva attuarsi in modo più brillante: sono già apparsi dieci volumi, notevoli per il valore intrinseco della musica e per la ricchezza delle illustrazioni.

Dei primi cinque la *Rivista Musicale* fece a suo tempo la recensione, sicchè oggi non mi resta che ricordarli al lettore:

1° *Les meslanges*
d'Orlande de Lassus
contenantz
plusieurs chansons,
a IIII, V, VI, VIII, X, parties:
reveuz par luy, et augmentez,
A Paris
Par Adrian le Roy, & Robert Ballard.
M.D.LXXVI.

---

(1) Éditions publiées par M. Henry Expert. Paris, 1894-1899. Alphonse Leduc.

2° *Les*
cent cinquante
pseaumes de David,
nouvellement mis en musique
a quatre parties, par
C. Goudimel.
Par Pierre de Saint-André
(A Genève)
M. D. LXXX

3° *Musique de*
Guillaume Costeley
organiste ordinaire et
vallet de chambre, du
treschrestien et tresinvincible
Roy de France
Charles. IX.
A Paris
Par Adrian le Roy & Robert Ballard
1570.

4° *Claude Goudimel,* 2° Fasc. des 150 Psaumes (Éd. de 1580).

5° *Trente et une chanson[s] musicales*
a quatre parties nouvellemēt imprimees a Paris p Pierre Attaingnant demourant en la rue de la Harpe pres leglise saint Cosme.
1529
(Autori: *Claudin [De Sermisy], Consilium, Courtoys, Deslouges, Dulot, Gascongue, Hesdin, Jacotin, Janequin, Lombart, Sohier, Vermont et anonymes*).

Col sesto volume finiscono i 150 salmi del Goudimel. Oggidì, chiarita l'esistenza del fiammingo Gaudio Mell, cade la leggenda di un Goudimel fondatore della scuola romana e maestro del Palestrina; ma resta sempre quel mirabile Goudimel che, ispirato ad alto sentimento religioso, musicò la traduzione ugonotta dei *Salmi*, fatta da Clément Marot e Théodore De Bèze, in uno stile che ha una certa

analogia con quello del grande riformatore della musica sacra, e che s'impone per una correttezza perfetta.

Molto più interessante, forse però per me soltanto, è il volume 7°:

Chansons de maistre Clement Janequin Nouvellemēt et correctemēt imprimeez a Paris par Pierre attaingnant demourāt a la rue de la harpe devāt le bout de la rue des mathurins pres leglise saint Cosme.

(1529—?)

Contiene le canzoni: *Le Chant des Oyseaux*, *La Guerre*, *La Chasse*, *L'Alouette*, *Las, povre coeur.*

Francesco da Milano, liutista di tanta valentia che lo si disse *il divino*, ridusse, credo verso il 1536, nell'intavolatura di liuto *La Guerre* dandole per titolo *La bataglia francese*, e *La canzon de li uccelli*. Le ho tradotte entrambe da

La Intabolatura de Lauto
di Francesco da Milano
con la Canzon de li Uccelli
la Bataglia francese et altre cose
come nella tavola nel fin apare.
Novamente ristampata
Libro primo.
In Vinegia appresso Gyrolamo Scotto
1563

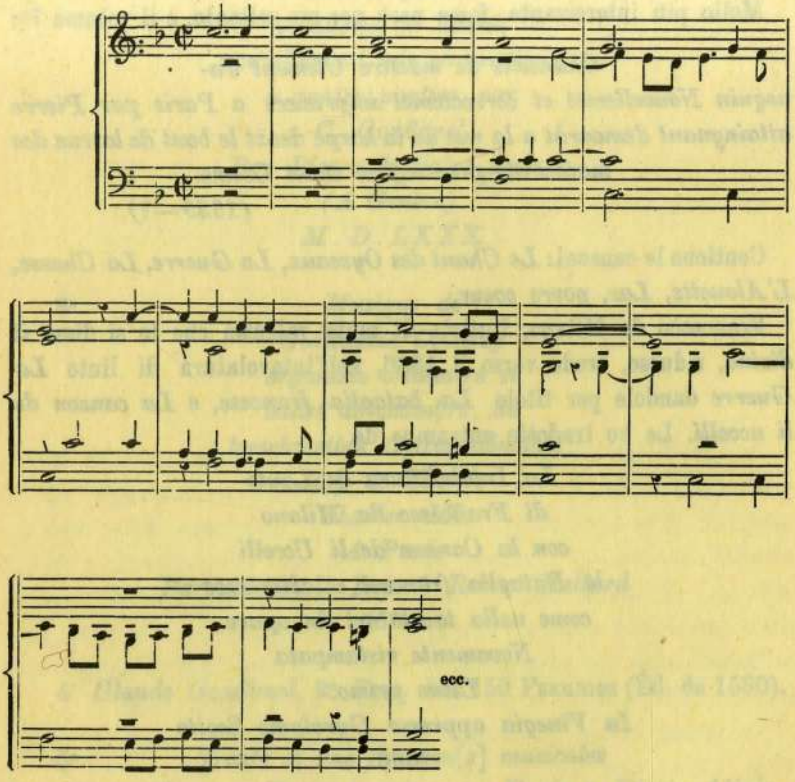
ed inserii la prima nel mio *Saggio sulla melodia popolare del cinquecento* (Ed. Ricordi), e la seconda nei *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts* (Ed. Breitkopf & Härtel).

A parte il piacere di leggere queste composizioni nella forma originale, ho potuto stabilire sul testo di Francesco da Milano, dove, come si sa, l'intavolatura segna l'esecuzione della musica sui tasti dello stromento, le alterazioni cromatiche mercè le quali si trasformavano allora le tonalità antiche. Non v'ha dubbio che nelle Canzoni di Janequin spicca ormai sicuro l'indirizzo dell'arte moderna.

A sostenere il mio asserto mi giova riportare alcuni brani in cui l'edizione dell'Attaingnant lascia incerto il musicista sull'interpretazione della tonalità per l'assoluta mancanza di segni cromatici.

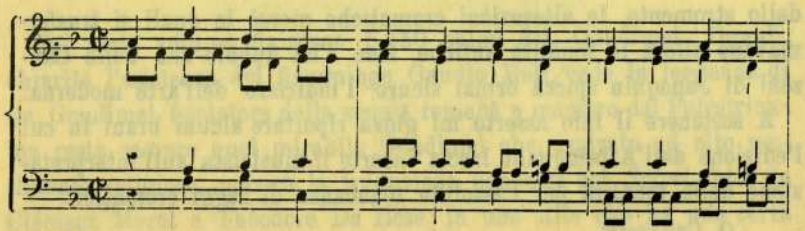
O. Chilesotti

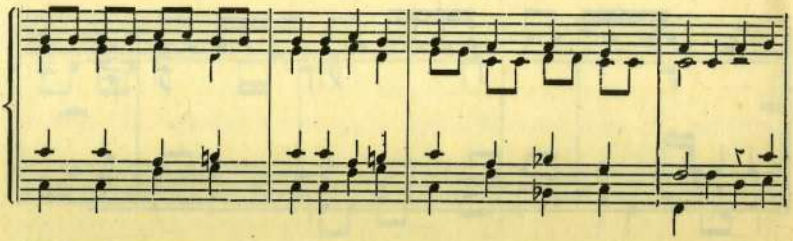
La Guerre comincia:

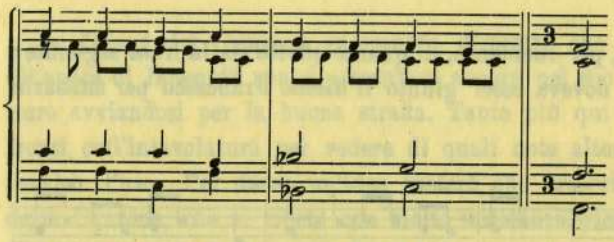


L'ultimo *si* della battuta ottava, e quello dell'undicesima sono ♮.

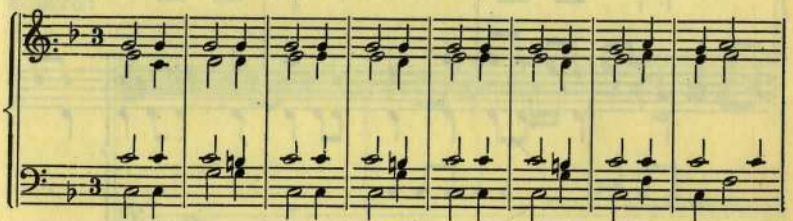
Un po' più sotto, prima del 3, l'intavolatura di liuto stabilisce l'accordo di *sol maggiore* nelle battute 2, 3, 4 e 5:

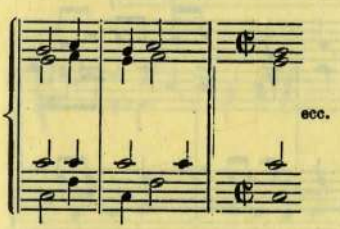




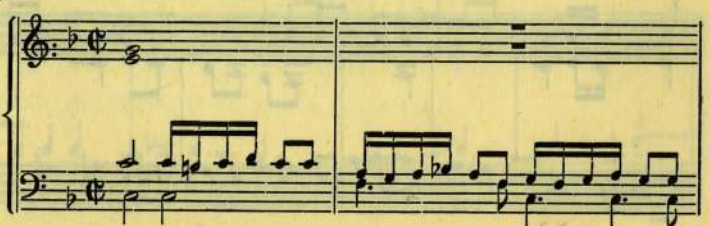


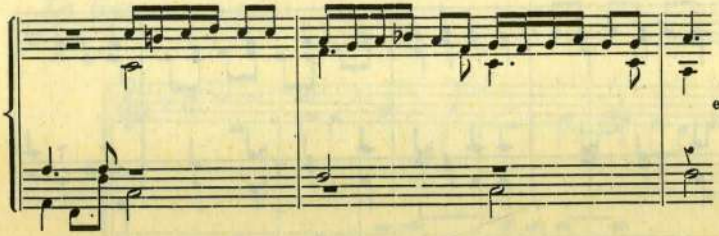
E così sul finire del 3, alle battute 2, 4 e 6:



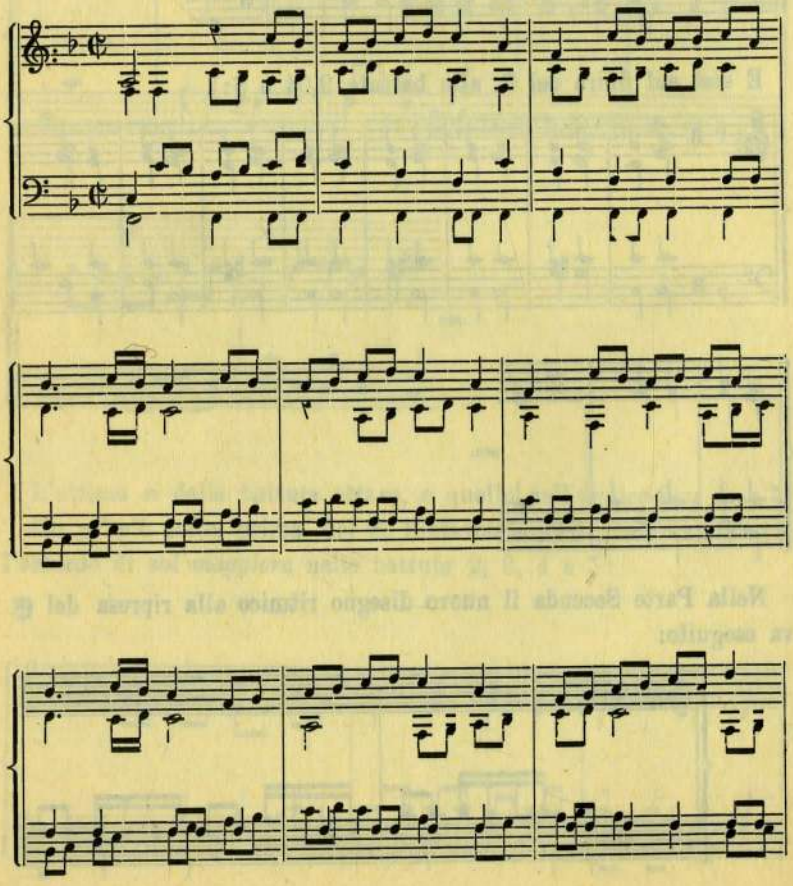


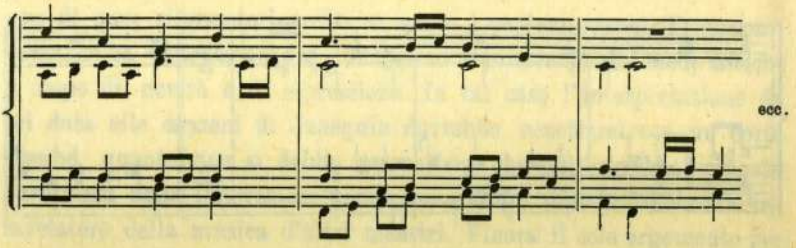
Nella Parte Seconda il nuovo disegno ritmico alla ripresa del 𝄵 va eseguito:



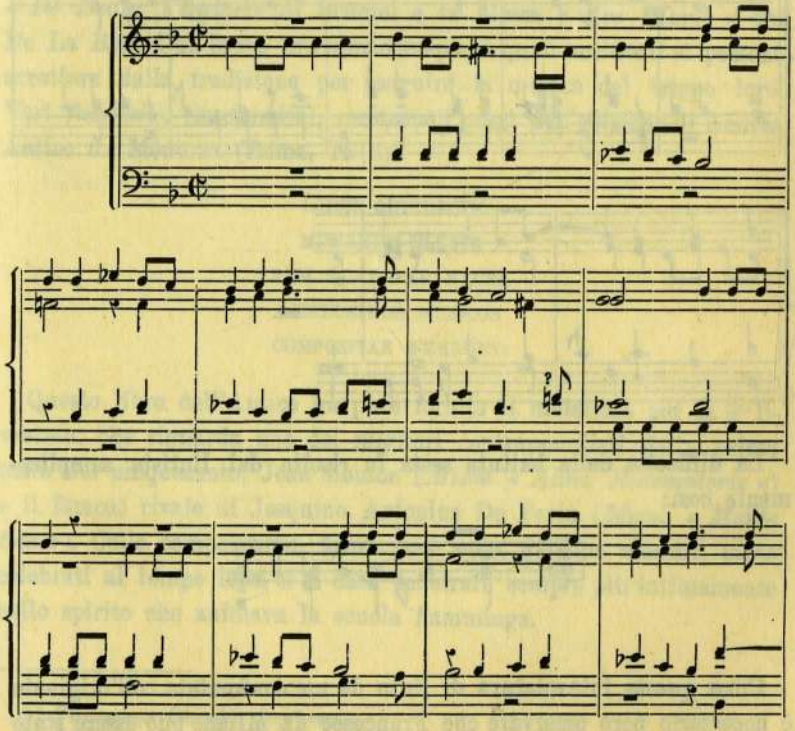


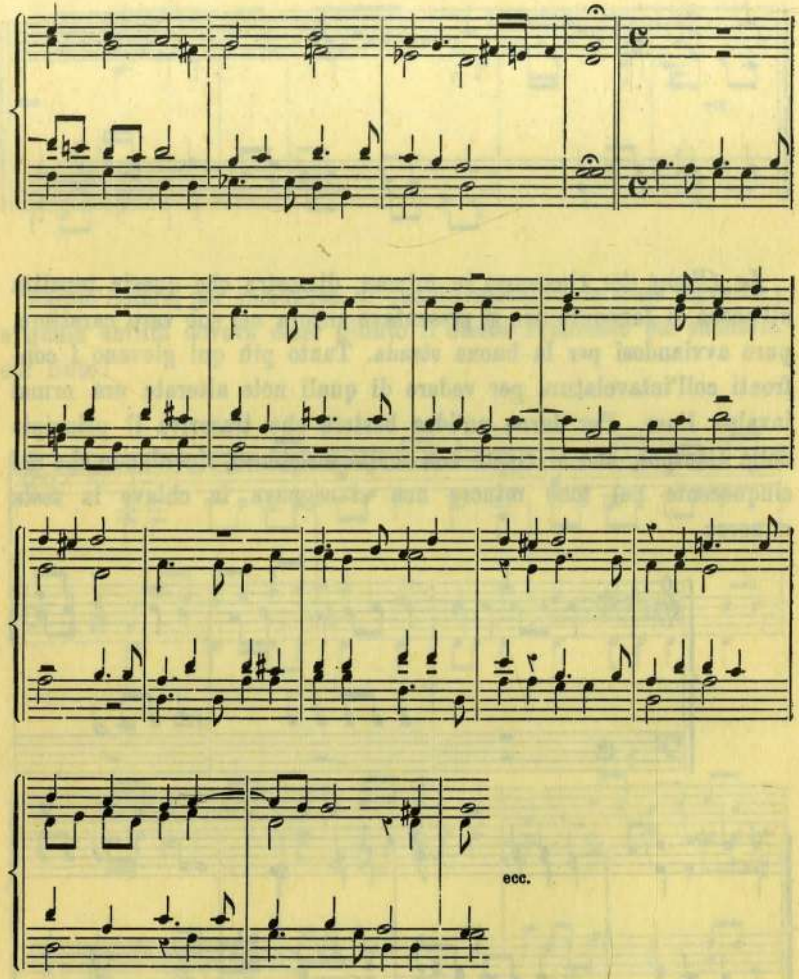
Faccio notare, per incidenza, di quanto effetto sia la frase seguente; a quale abilità doveva esser giunto il *divino* Francesco per suonarla sul liuto!





Le Chant des Oyseaux, in minore, dimostra che questa tonalità all'epoca di Janequin non si presentava ancora nel suo vero carattere, pure avviandosi per la buona strada. Tanto più qui giovano i confronti coll'intavolatura per vedere di quali note alterate era ormai invalso l'uso. Per darne un'idea basterà che trascriva il principio della Canzone, che si ripete con molta insistenza, ricordando che nel cinquecento pel tono minore non si segnava in chiave la sesta minore:





La difficoltà della battuta sesta fu risolta dal liutista semplicemente così:

Circa questa intavolatura di liuto da me confrontata coll'originale è necessario però osservare che Francesco da Milano può essere stato

uno di quei riformatori arditi ai quali i contemporanei (1) rimproveravano la distruzione del diatonismo tradizionale dei modi antichi a scopo di novità o di espressione. In tal caso l'interpretazione da lui data alle canzoni di Janequin dovrebbe accettarsi con un certo riserbo, quantunque si debba ammettere che egli avrebbe spiegato l'arditezza delle innovazioni come compositore piuttostochè come intavolatore della musica d'altri maestri. Finora il solo argomento per chiarire la questione si è che Francesco da Milano ha dato prova nelle sue composizioni di quella correttezza che lo dimostra ligio alle discipline del suo tempo (Cfr. il *Ricercare* di Francesco da Milano nei miei *Liutisti del Cinquecento*).

Nel 5° volume dell'Ambros stanno saggi di Brumel (*Missa festivale*) e di Pierre De la Rue (*Missa « tous les regrès »*), dall'edizione di Petrejus (Nürnberg, 1539).

Oggi l'Expert ci fa conoscere completamente l'arte dei due celebri contemporanei di Josquino, col riprodurre (8e livr.) la Messa « *De Beata Virgine* » di Brumel e la Messa « *Ave Maria* » del De La Rue. Una breve introduzione spiega quali accidenti si possono accettare dalla tradizione per eseguire la musica del tempo loro. Varî *facsimili*, riescitissimi, mostrano i pregi dell'edizione di Andrea Antico da Montona (Roma, 1516):

LIBER QUINDECIM
MISSARUM ELECTA
RUM QUAE PER EXCEL
LENTISSIMOS MUSICOS
COMPOSITAE FUERUNT.

Questo libro dell'Antico ha pure fornito il materiale per la 9e livraison, che riguarda uno dei migliori contrappuntisti della prima metà del cinquecento, Jean Mouton (*Missa « Alma Redemptoris »*) e il famoso rivale di Josquino, Antonius De Fevin (*Missa « Mente tota »*). Colle composizioni, finora poco note, dei due maestri, tanto celebrati al tempo loro, ci è dato penetrare sempre più intimamente nello spirito che animava la scuola fiamminga.

---

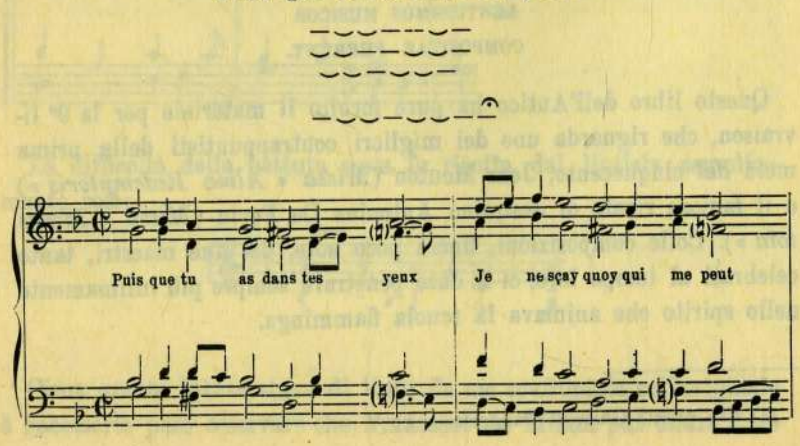
(1) Fra questi Ghiselin Dankerts.

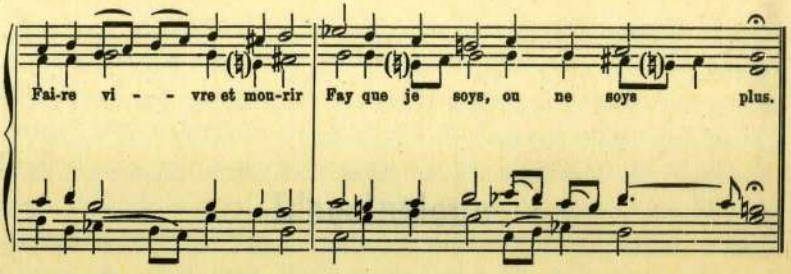
Le

Chansonnettes mesurees
de Jan-Antoine de Baif
Mises en musique a quatre parties
Par
Jacques Mauduit
Parisien.
A Paris
M. D. LXXXVI
Par Adrian le Roy & Robert Ballard

sono trascritte nella 10ª livraison dei *Maîtres Musiciens de la Renaissance Française.* E a buon dritto, perchè se Jan-Antoine de Baïf riescì eccellentemente nel comporre versi misurati sulla prosodia antica, Jacques Mauduit seppe appoggiare nel modo più geniale il poeta, tentando, nel suo slancio di musicista erudito e profondo, il risorgimento della finissima euritmia dell'arte greca. Per richiamare l'attenzione degli studiosi sopra un genere di composizione che può divenire origine di nuovi mezzi d'espressione per la musica moderna, riporto la canzonetta:

Puis que tu as dans tes yeux

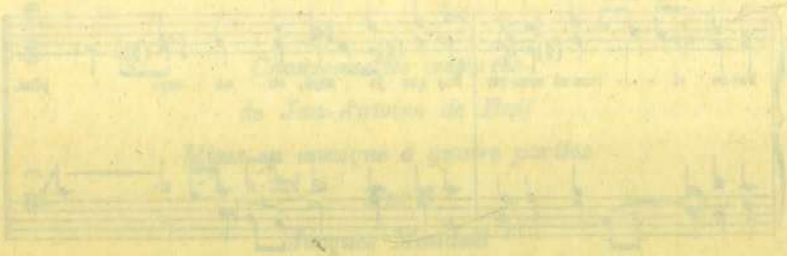




Auguriamo che la bella opera dell'Expert acquisti sempre maggior favore presso i cultori dell'arte. All'infuori dell'interesse storico, pure assai rilevante, che essa presenta, è certo che la dottrina stessa si avvantaggerà nel prendere in esame accurato manifestazioni artistiche troppo trascurate nel passato, quando specialmente, come nella composizione musicale, qualche trovata di genio cadde dimenticata per aver precorso il suo tempo.

Intanto esprimiamo al dotto autore della pubblicazione la più viva ammirazione per il lavoro finora compiuto.

Bassano, giugno '900.



L'evoluzione
nella scrittura dei suoni musicali.

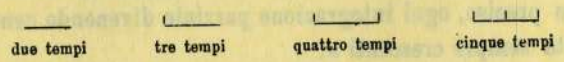
Ho già esposto la formula generale dell'evoluzione, stabilita da Herbert Spencer nell'opera (*I primi principî*) che costituisce l'introduzione alla sua filosofia, quando delineai in modo sommario l'applicazione della teoria alla storia della musica (1): « Integrazione « di materia, accompagnata da dispersione di movimento, durante la « quale la materia passa da una omogeneità indefinita, incoerente, « ad una eterogeneità definita, coerente, mentre il movimento trat- « tenuto subisce una trasformazione analoga ». E, dilucidando, in riguardo all'arte musicale: « L'evoluzione conduce da una semplicità « confusa ad una complessità distinta, da un ordinamento esteso, « uniforme ed indeterminato ad un ordinamento concentrato, molti- « forme e preciso, ogni integrazione parziale divenendo centro di mol- « tiformità sempre crescenti ».

Nell'accennare alla notazione rilevai come dapprima vi abbia assunto carattere speciale l'*integrazione della materia*, mercè la quale sparirono le grafie mnemoniche ed imprecise del medio-evo, e come più tardi spiccò invece una continua tendenza della notazione ad unificarsi ed a semplificarsi; — ma non misi in evidenza il fatto stranissimo che la legge dell'evoluzione agì allora quasi direi a ritroso, col ridurre l'eterogeneità, che appariva nelle diverse maniere di segnare i suoni musicali pei varî strumenti (secoli XVI e XVII), a

(1) *Rivista Musicale Italiana*, vol. V, fasc. 3°, 1898.

quella omogeneità nettamente definita che possediamo oggidì. In altre parole, l'eterogeneità che doveva essere il risultato finale dell'evoluzione sussisteva all'epoca del rinascimento, progredì rigogliosa e durò evidentissima finchè sorse la propensione a ridurre ad uno solo tutti i sistemi di notazione; con ciò si fece ritorno all'omogeneità bensì, ma ad una omogeneità ben differente dall'iniziale, siccome quella che si afferma definita e coerente nel suo ordinamento concentrato e preciso. Tenterò di dimostrarlo, prendendo come punto di partenza la notazione greca.

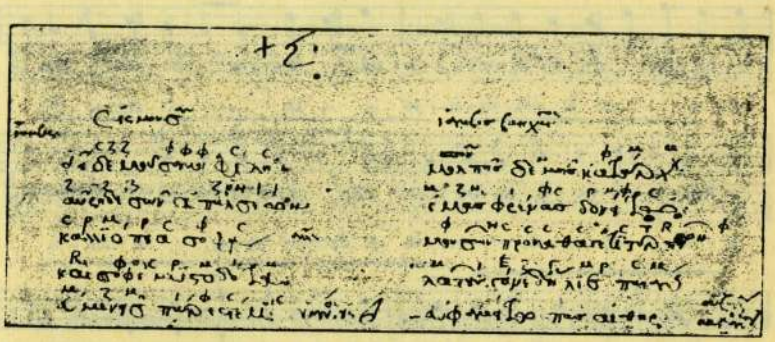
I Greci avevano due sorta di notazione musicale: l'una e l'altra, dal nostro punto di vista, si equivalgono. La prima, più antica, e da principio solo diatonica, servì poi per la musica stromentale; la seconda, più recente, adatta a segnare le alterazioni cromatiche ed enarmoniche, fu assegnata alle voci. Ambedue si giovavano delle lettere dell'alfabeto, intere o tronche, diritte, inclinate o rovesciate, per fissare i suoni, distinguendo quelli sotto le sillabe per il canto e quelli al di sopra per l'accompagnamento. Vincentio Galilei ne presenta il quadro sinottico per gli otto modi dell'arte greca nel *Dialogo della musica antica, et della moderna.* Sono 288 lettere, regolari od alterate, che in opere più recenti appariscono riassunte ed interpretate con dettagli più semplici, come ad esempio nel *Dictionnaire de musique* del Riemann (1899). Il metro della poesia stabiliva il ritmo del canto; nella musica stromentale invece i valori si succedevano con quest'ordine:



ossia doppio, triplo, quadruplo, quintuplo valore dell'unità di tempo, che era sottointesa nella mancanza di qualunque segno. Per le pause bastava mettere un ∧ sotto i valori.

Nella sua omogeneità indiscutibile il sistema non mancava di complicazione e di oscurità, per quanto si voglia ammettere perfetta la prosodia, regolatrice della musica, come era intesa nella Grecia antica. D'altronde difettava di logica il principio di stabilire figure diverse per uno stesso suono secondochè questo si riferiva alle voci od agli stromenti. Al giorno d'oggi la interpretazione dei pochi frammenti dell'arte greca giunti fino a noi solleva discussioni mai finite;

ne fa fede l'*Inno alla Musa*, che dall' epoca di Vincentio Galilei, primo editore del testo greco nella notazione originale, fu trascritto in dodici maniere differenti nel ritmo e spesso anche nei suoni. Riproduco come curiosità il *fac-simile* del Codice Veneto (secolo XII, o XIII), che costituisce l'archetipo da cui derivarono le varie citazioni del famoso canto, la dilucidazione che ne fece V. Galilei nel *Dialogo* citato, e l'ultima traduzione (1896) di esso, dovuta a Théodore Reinach, competentissimo nell'argomento.



σΖΖ φ φ σ σ
Αειδε μοῦσα μοι φίλη

σῶον ϊ φ Μ Μ
μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου,

Ζ Ζ Ζ Ε Ζ Ζ ϊ ϊ
Αύρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων

ΜΖΝ ϊφσ ρ Μ φσ
ἐμὰς φρένας δονείτω.

σρΜ ρσ φ ρ
Καλλϊόπα σοφὰ

φ Ν σ σ σ σΖ ? φ
μουσῶν προὐκάταγέτι τερπνῶν

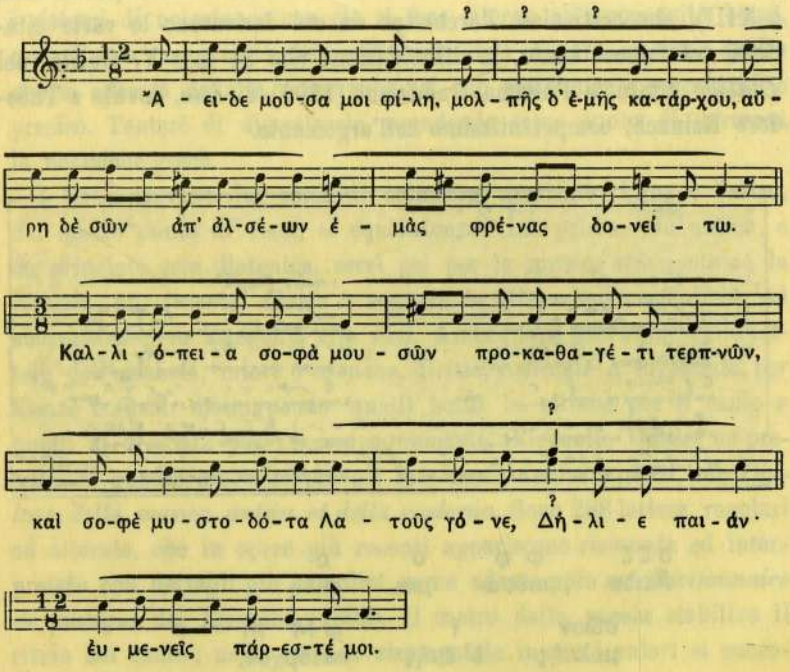
ρ φ σ ρ Μ ϊ Μ
καὶ σοφὲ μυζοδότα

Μ ϊ Ε Ζ ΓΜρ σ Μϊ
Λατοῦς γόνε Δήλϊε ὠαιάν

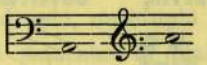
Μ ϊ Ζ Μφσ σ
ἐυμενεῖς πάρεσε μοι

Hymne à la Muse.

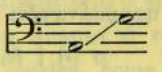
Trascrizione di Th. Reinach.



Il principio che informava la notazione greca passò presso i latini colla sostituzione, attribuita per errore a Boezio, delle lettere da A a P per le note delle due ottave



e più tardi delle sette prime maiuscole per le note



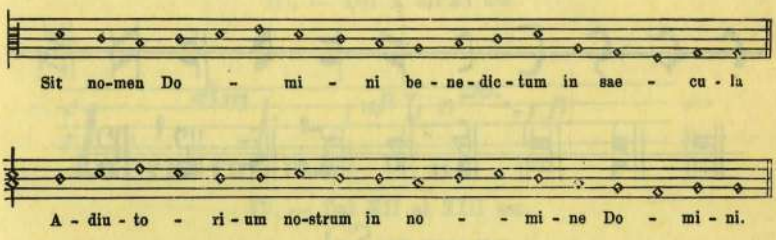
e delle loro minuscole per le note

con $\frac{a}{a}$ per il *la* acuto.

Ne trovo esempio nel *Dialogo* già citato di Vincentio Galilei, il quale dice *averne presso di sè un libro, scritto qualche decina d'anni avanti che Guido d'Arezzo nascesse:*

d c h c d e d c h a h c d a G F G G
Sit no - men Do - mi - ni be - ne - di-ctum in sae - cu - la

F G a G F F G F F E F G F E D C D D
A - diu - to - ri - um no-strum in no - mi - ne Do - mi - ni.

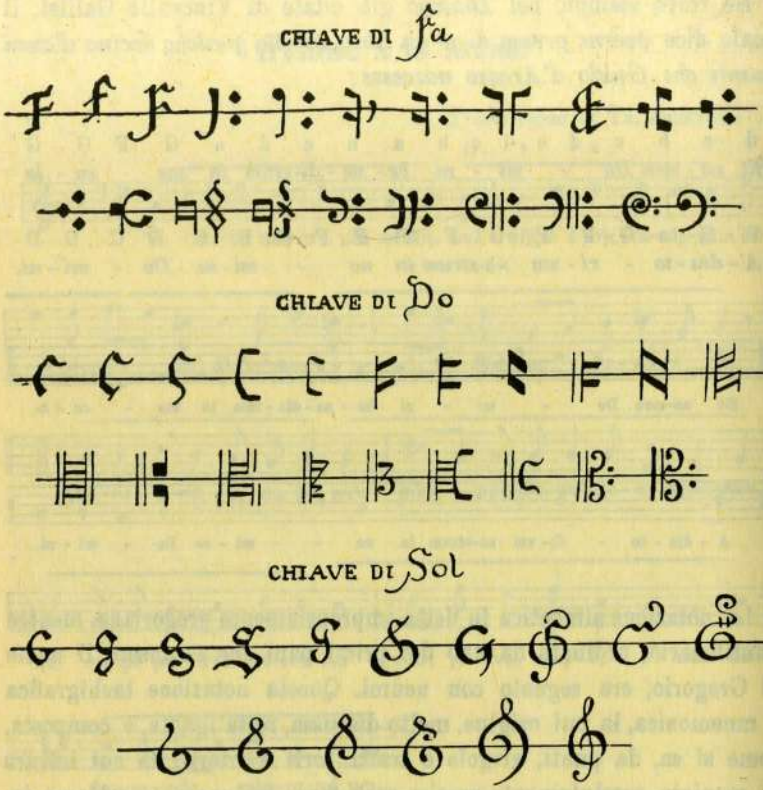


La notazione alfabetica fu detta impropriamente gregoriana, mentre l'antifonario, ordinato da uno dei primi papi che assunsero il nome di Gregorio, era segnato con neumi. Questa notazione tachigrafica e mnemonica, la cui origine, molto discussa, resta ignota, è composta, come si sa, da punti, virgole e tratti torti e ritorti, la cui lettura in maniera assolutamente precisa sarà forse sempre un problema insolubile (1), perchè, i neumi, anzichè fissare rigorosamente colla scrittura l'espressione della musica, si prestavano soltanto per ricordare una melodia già nota.

Quando nel decimo secolo sorse una certa tendenza a mettere in relazione l'altezza dei suoni coll'altezza dei neumi, apparve in sulle prime una linea a secco sopra il testo, ed in seguito una e poi due linee colorate (in rosso pel *fa*, in giallo pel *do*), finchè bastò una lettera per indicare il punto di partenza dal suono fisso. La lettera divenne chiave nelle trasformazioni:

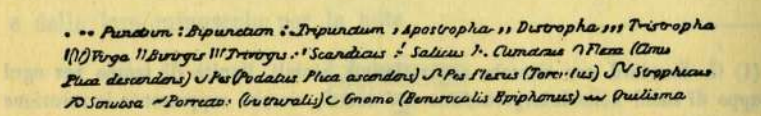
---

(1) G. Houdard con ricerche accuratissime stabilì l'unità di tempo per ogni gruppo di suoni nella interpretazione dei neumi, ciocchè rappresenta la soluzione più probabile circa il ritmo, che taluno vorrebbe libero, altri oratorio.

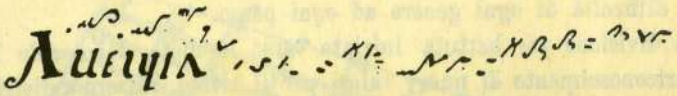


Col mettere linee parallele tra quelle già immaginate (Guido d'Arezzo) si arrivò al rigo ancora in uso oggidì pel canto fermo.

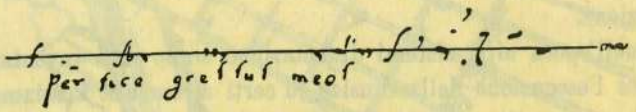
Intanto i due sistemi di notazione si fusero dopochè i punti neumatici, messi ad altezze corrispondenti ai valori acustici che rappresentavano, suggerirono l'idea della forma quadrata per distinguere le note. Il Riemann (*Dictionnaire de musique*) ne dimostra il processo di filiazione con piena chiarezza:



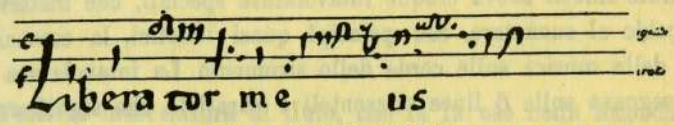
I. — Tavola generale dei neumi.



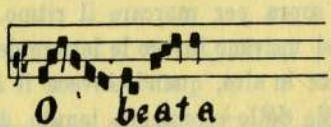
II. — Estratto dell'*Antifonario di S. Gallo* (IX sec.).



III. — Dal X all'XI sec.



IV. — Dal XII al XIII sec.



V. — Notazione quadrata (dal XII al XVI sec.).

Allora la notazione quadrata, mancante dei valori ritmici, diede origine alla proporzionale, le cui regole, complicatissime oltre ogni dire, dovevano cadere in processo di tempo per stabilire il sistema odierno.

Vediamo ora per sommi capi come avvennero le modificazioni ed innovazioni più importanti.

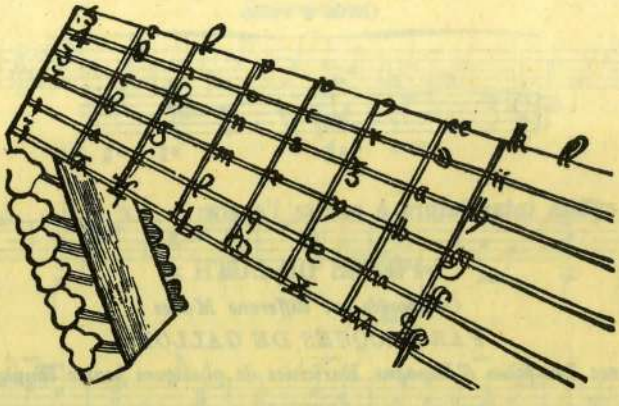
Già nel secolo XIV cominciarono a comparire le indicazioni di misura, che dovettero moltiplicarsi in maniera straordinaria allo scopo di indicare il modo (schema ritmico), il tempo e la prolazione, cioè la divisione e le suddivisioni ritmiche delle note di valore diverso. *Modo*, *tempo* e *prolazione* potevano essere perfetti od imperfetti secondochè assumevano ritmo ternario o binario. Ma tre sorta di punti alteravano diversamente l'andamento regolare ritmico; le *proporzioni* entravano ad imbarazzarne la interpretazione, mentre l'*imperfezione*

delle note e l'*aumentazione* di alcuni segni rispetto agli altri creavano difficoltà di ogni genere ad ogni passo.

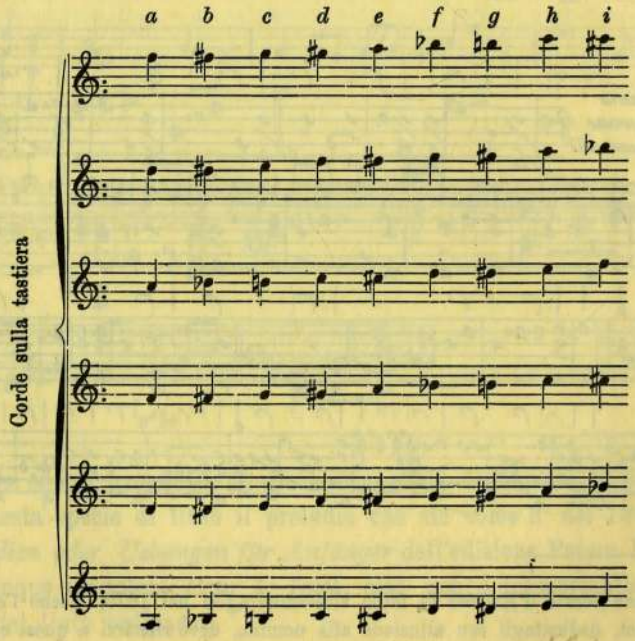
La divisione per battuta iniziata verso la metà del secolo XVI, e il riconoscimento di nuovi valori per il ritmo, valsero a distrigare adagio adagio uno stato di cose così imbarazzato e confuso, avviandolo verso quell'ordinamento preciso ed omogeneo, voluto dalla legge d'evoluzione.

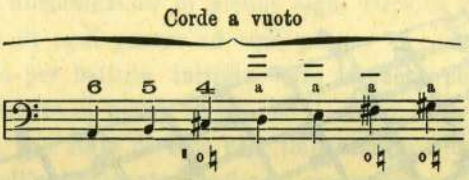
In quell'epoca altri sistemi di notazione erano stati inventati per facilitare l'esecuzione della musica su certi stromenti. Possiamo anzi ammettere che allora l'*eterogeneità della materia* fosse giunta al grado massimo.

Il liuto infatti aveva cinque intavolature speciali, che mettevano sott'occhio al suonatore, con principî quasi identici, la esecuzione stessa della musica sulle corde dello stromento. La intavolatura italiana segnava sulle 6 linee orizzontali e parallele, che significavano le corde del liuto, i numeri che corrispondevano al tasto su cui si doveva premere per ottenere la nota della composizione, con valori molto chiari al di sopra per marcare il ritmo. Nelle intavolature francesi e tedesche si usavano invece le lettere dei rispettivi alfabeti, però colle corde acute in alto, quando invece il liuto italiano si leggeva come se le corde dello stromento tenuto dal sonatore fossero riflesse in uno specchio. Ma esisteva pure un antico sistema d'intavolatura tedesca, ingegnosissimo, mercè il quale restava soppresso il rigo. In proposito i lettori della *Rivista Musicale Italiana* ricorderanno quanto dissi circa il Newsidler (Vol. I°, fasc. 1°, 1894); riporto oggi il quadro esplicativo del Virdung (*Musica getutscht und ausgezogen*, ecc.. 1511), avvertendo che nella corda più grave (posta in basso) si succedono le lettere maiuscole in linea verticale, e nelle altre, procedenti verso l'alto a misura della loro elevazione, le minuscole in linea trasversale, raddoppiate quando l'alfabeto è esaurito, in modo che ogni tasto d'ogni corda resta figurato da una lettera speciale.



L'ultima intavolatura di liuto, che fu in uso nella seconda metà del secolo XVII e che finì collo stromento, è la seguente, di cui parmi non si occupassero coloro che studiarono la storia della notazione musicale.





Con questa intavolatura è scritta l'opera:

PIECES DE LUTH

Composéés sur differens Modes

PAR JACQUES DE GALLOT

Avec Les folies d'Espagne Enrichies de plusieurs beaux couplets

DEDIÉES

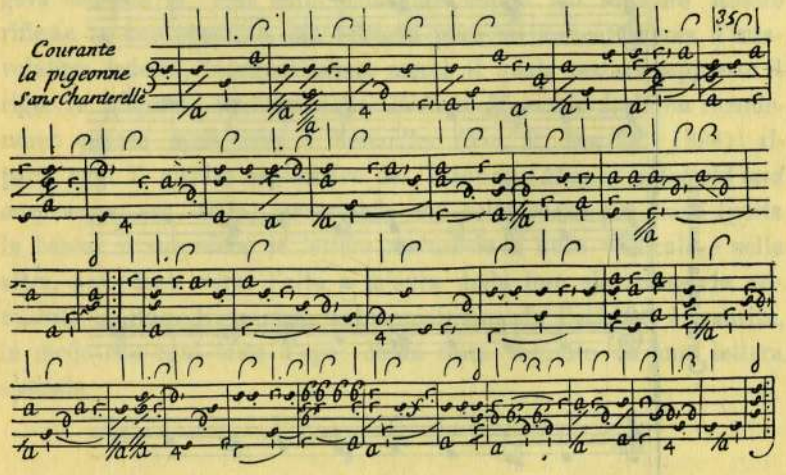
A MONSEIGEUR LE COMTE DESTRÉE (1)

viceadmiral de france

A Paris

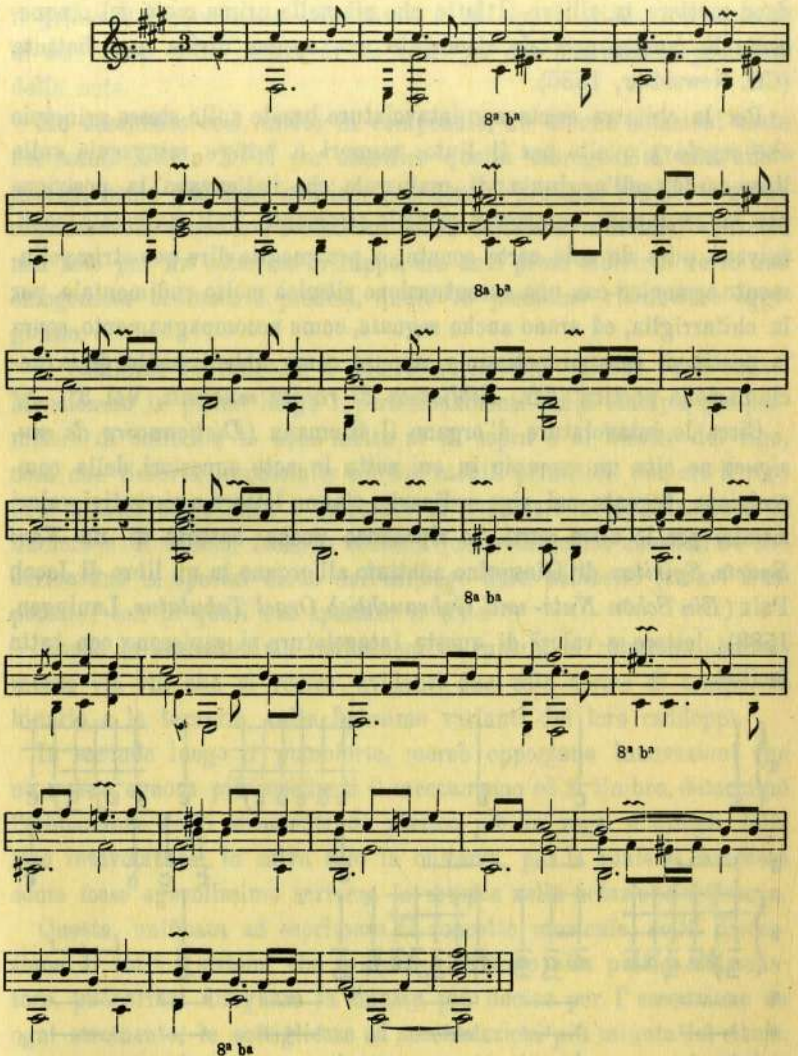
chez H-Bonneüil Rue aulard audessus de la Halle aux cuirs vers les SS. Innocens.

Ne presento saggio, trascrivendo l' intavolatura in notazione moderna.



(1) Jean comte d'Estrées fu fatto vice-ammiraglio nel 1670, sicchè l'edizione del Gallot, dedicatagli con allusione alla nomina, deve riferirsi a quest'epoca.

Trascrizione.

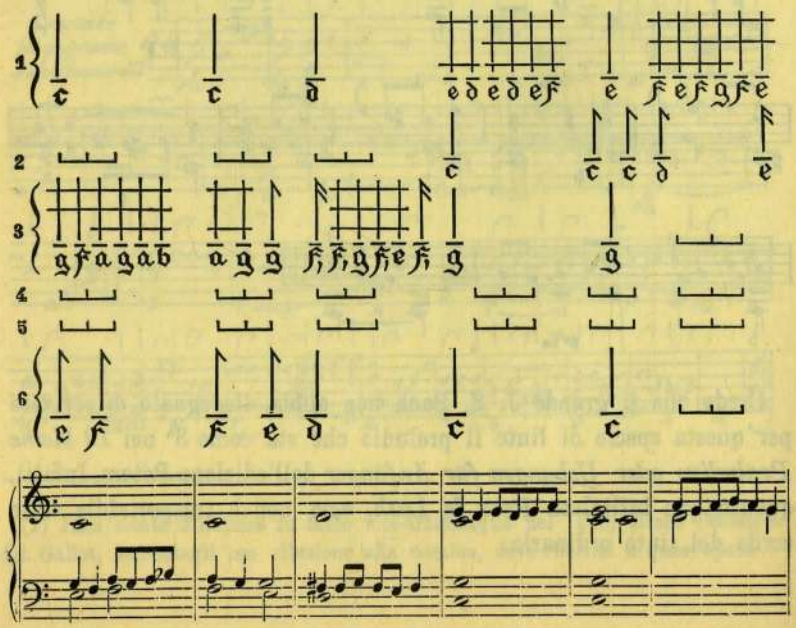


Credo che il grande J. S. Bach non abbia disdegnato di scrivere per questa specie di liuto il preludio che sta come 3° nei *12 kleine Präludien oder Uebungen für Anfänger* dell'edizione Peters. Infatti, quantunque intitolato *Pour le Luth*, esso non è trasportabile sulle corde del liuto ordinario.

Chiudendo i dettagli che si riferiscono alle intavolature di liuto devo mettere in rilievo il fatto che già nella prima metà del cinquecento la musica per tale stromento era spesso divisa per battute (Cfr. Newsidler, 1536).

Per la chitarra esistevano intavolature basate sullo stesso principio che regolava quelle per il liuto: numeri o lettere minuscule sulle linee-corde, coll'aggiunta di maiuscole che indicavano la posizione per la *strappata*, caratteristica dello stromento. Tali maiuscole costituivano pure da sole certe sonate, o per meglio dire uno strimpellamento armonico con una accentuazione ritmica molto rudimentale, per la chitarriglia, ed erano anche segnate, come accompagnamento, sopra la poesia di canzoni notissime, oppure come abbellimento della declamazione poetica (Cfr. *Biblioteca di rarità musicali*, Vol. 3°).

Circa le intavolature d' organo il Riemann (*Dictionnaire de musique*) ne cita un esempio in cui sotto le note superiori della composizione, segnate nel rigo ordinario, stanno lettere e rispettivi valori ritmici per le altre parti. Io riproduco poche battute di un *Veni Sancte Spiritus* di Giosquino adattato all'organo in un libro di Jacob Paix (*Ein Schön Nutz- und Gebrauchlich Orgel Tabulatur*, Lauingen, 1583); lettere e valori di questa intavolatura si capiscono con tutta facilità.



La musica di cembalo (od arpicordo) si distribuiva su due righi, il primo di cinque linee colle chiavi di *sol* oppure di *do*, e il secondo di otto linee colle chiavi di *do* e di *fa* che fissavano la posizione delle note.

Ho accennato così, molto in compendio, ad alcune notazioni usate nei secoli XVI e XVII per stabilire quella eterogeneità che, affermatasi, come già dissi nell'intraprendere il presente studio, in grado considerevole durante l'evoluzione della scrittura musicale, s'arrestò non solo per un ulteriore sviluppo, ma anzi prese indirizzo verso una omogeneità ordinata e precisa, quale la possiamo riscontrare oggigiorno.

Il cammino fu lungo, e a determinarlo contribuirono varie cause. Menzionerò in primo luogo i perfezionamenti della stampa, che permisero di collocare le note molto al di sopra e al disotto del rigo, cosa che riesciva impossibile coi tipi mobili primitivi. Con ciò il rigo potè fissarsi pentalineo, e le chiavi si ridussero necessariamente di numero e di ufficio, facendo cessare quelle difficoltà noiosissime che derivavano in special modo dall'impiego delle *chiavette* (chiavi trasportate) con le quali era spostato il tono.

Anche le svariatissime indicazioni di misura si ridussero notevolmente via via che si resero evidenti due sole forme di tempo, la binaria e la ternaria, colle finissime varianti dei loro raddoppî.

In secondo luogo il pianoforte, mercè opportune innovazioni che ne resero ognora più eccellenti il meccanismo ed il timbro, determinò l' abbandono degli stromenti da pizzico più in voga, e quindi delle loro intavolature; fu salva solo la chitarra, per la quale si comprese come fosse agevolissimo scrivere la musica nella notazione ordinaria.

Questa, unificata ad esprimere il concetto musicale, colla distruzione di tutti i sistemi che miravano soltanto alla pratica del sonatore, può ormai disegnare la finezza più decisa per l' esecuzione su ogni stromento, le sottigliezze ed accentuazioni più minute del ritmo, le sfumature più delicate per l' espressione; — in una parola oggi essa arriva a dimostrare scolpita l' interpretazione sicura del sentimento stesso che ispirava il compositore, a cui offre ricchezza inesauribile di mezzi per fissare ogni sua concezione.

Omogeneità, dunque, definita e coerente nel suo ordinamento concentrato e preciso, come ultima espressione odierna dell' evoluzione nella scrittura dei suoni musicali.

Eppure per la musica si tentò sempre di creare nuove forme di grafie! Gli autori non mancarono di magnificarne i meravigliosi vantaggi in confronto della notazione attuale. Dice il Weckerlin (*Dernier musiciana*) che la Biblioteca del Conservatorio di Parigi possiede più di 60 progetti diversi per la scrittura musicale, tutti rimasti sconosciuti. È noto invece il sistema di J. J. Rousseau a numeri (suoni) e lineette (valori), rimaneggiato dopo di lui da Galin, Paris e Chevé. Fu anche proposta una intavolatura di pianoforte, molto ingegnosa, e, a mio vedere, di una utilità pratica degnissima d'attenzione (Cfr. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens* al nome *Adorno*). Ma la grafia attualmente in uso, ordinata da una legge naturale, ha tanto salde radici nel passato e tanta gagliardia di sviluppo per affermarsi esclusiva su qualunque altra che si possa immaginare, pur perfettissima. Nè credo che durerà la resurrezione di quei segni convenzionali (*agréments*) coi quali si pubblica oggi la musica di due secoli addietro per cembalo (Bach, Händel, ecc.), dal momento che la notazione può ormai dettagliare *fioriture* di ogni genere senza giovarsi di quelle figure che presterebbero ancora il servigio dei neumi e che la forza ineluttabile dell'evoluzione ha già distrutto.

Bassano, dicembre 1900.

Les Maîtres musiciens de la Renaissance française. [1]

II.

Dopo il breve cenno che dedicammo, lo scorso giugno, alla splendida opera con cui M. Henry Expert illustra la musica francese del Rinascimento, nuovi volumi sono venuti ad accrescerne il valore e l'importanza, mirando a mettere in piena vista ogni manifestazione del sentimento e delle dottrine che informavano in Francia l'arte del cinquecento.

Nella *Livraison* undecima della raccolta abbiamo il primo fascicolo del

DODECACORDE
CONTENANT DOUZE
PSEAUMES DE DAVID, MIS EN
MUSIQUE SELON LES DOUZE MODES,
approuvez des meilleurs Autheurs anciens & modernes
à 2. 3. 4. 5. 6. & 7. voix.
Par Claud. le Jeune, *Compositeur de la Musique de la chambre du Roy.*
A La ROCHELLE
Par HIEROSME HAULTIN,

M. D. XCVIII

Sono i Salmi:

CXXXVIII, del primo modo autentico, parole di Clément Marot;
XXXV, del secondo modo plagale, parole di Théodore de Bèze; e
XLV, del terzo modo autentico, parole di Clément Marot.

(1) Éditions publiées par M. Henry Expert. Paris, 1900, Alphonse Leduc.

Claude, o Claudin, Le Jeune, nato a Valenciennes verso il 1540, morto in sulla fine del secolo o nei primordî del seicento (1), fu compositore di grande fama e molto gustato ai suoi giorni. Secondo il Fétis, a torto lo giudicava il Burney pensando che « cet artiste a « été plutôt un musicien savant et laborieux qu'un homme de génie ». « C'est précisément le contraire qui est vrai », osserva il Fétis, ed aggiunge che Claudin ebbe « plus d'instinct que de savoir ». Noi lo apprezzeremo allo stesso titolo dei suoi contemporanei, che scrissero:

Celuy qui sans s'emerveiller
Peut ouir ces douces merveilles
Il le faudroit essoreiller
Puis qu'il n'a que faire d'oreilles.

Il Dodecacorde fu il lavoro migliore e più corretto di Claude Le Jeune. Di lui però si occupa ancora M. Expert pubblicando nella *Livraison* successiva il primo fascicolo dell'opera

LE PRINTEMPS
DE CLAUD. LE JEUNE
NATIF DE VALENTIENNE,
Compositeur de la Musique de la chambre du Roy
A DEUX. 3. 4. 5. 6. 7. et 8. PARTIES
A PARIS
Par la Veufve R. Ballard, & son Fils Pierre Ballard
Imprimeur en Musique du Roy, demeurans rue S. Jehan
de Beauvais a l'Enseigne du mont Parnasse.
M. DCIII.

Avec privilege de sa Majesté.

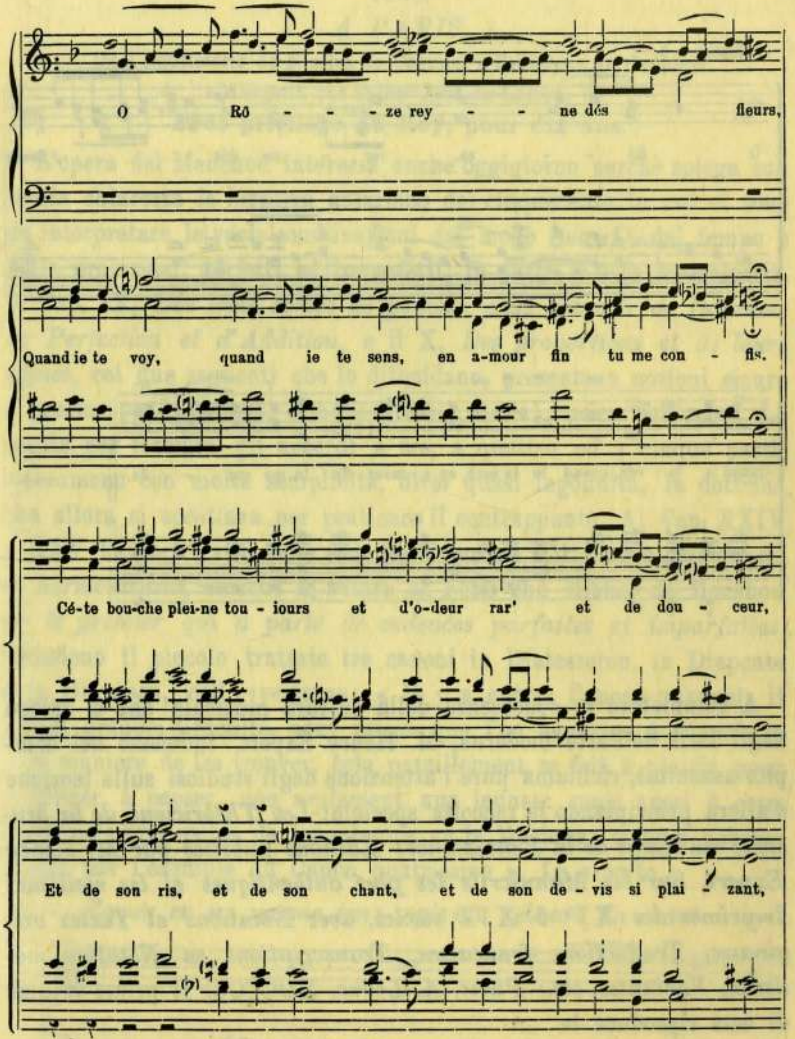
In essa è notevole la ripresa del tentativo, già iniziato, come vedemmo nell'articolo precedente, qualche anno prima da Jacques Mauduit, di applicare la ritmica greca all'arte nuova che andava svolgendosi secondo altri concetti. Suggerì certo al Le Jeune la composizione di questa *musique mesurée* lo stesso collaboratore del Mauduit, il De Baïf, che fornì per *Le Printemps* i versi adattati sulla prosodia antica. Ne presento saggio.

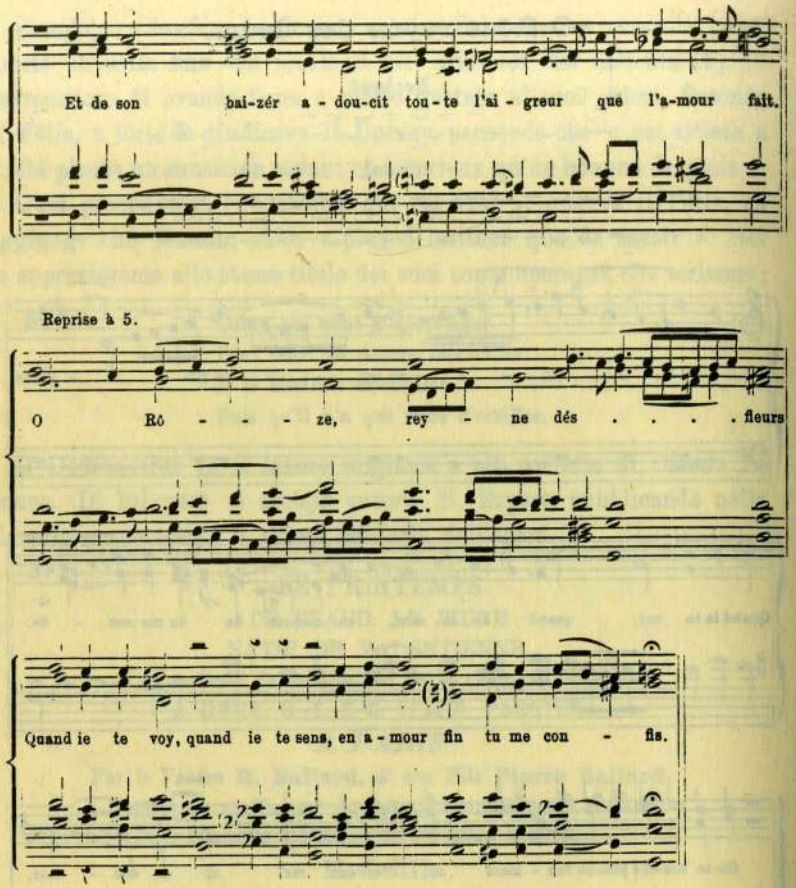
(1) Riemann dice, ignoro su qual fondamento, che Claude Le Jeune nacque verso il 1530 e morì a Parigi il 23 settembre 1564.

O Rôze reyne des fleurs.

Rechant.

Chant.





A completare la conoscenza della cultura musicale che si spiegò negli inizî dell'arte moderna, M. Henry Expert, indefesso nel còmpito assuntosi, richiama pure l'attenzione degli studiosi sulle teoriche d'allora principiando la raccolta speciale: *Les Théoriciens de la Musique au temps de la Renaissance; Éditions publiées par M. Henry Expert, Sur les Manuscrits les plus authentiques et les meilleurs Imprimés des XVe & XVIe siècles, avec Notations et Textes originaux, Traductions françaises, Transcriptions en Notation moderne, Variantes, etc.; Paris, A. Leduc*, MDCCCC. Il primo volume di essa riproduce la

NOUVELLE

INSTRUCTION FAMILIERE,

en laquelle sont contenus les difficultés de la Musique, avecques le nombre des concordances, & accords: ensemble la manière d'en user, tant à deux, à trois, à quatre, qu'à cinq parties: nouvellement composée par Michel de Menehou, maistre des enfans de Chœur de l'Eglise sainct Maur des fossez, lez Paris.

1558.

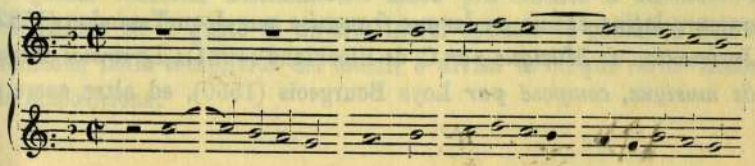
A PARIS.

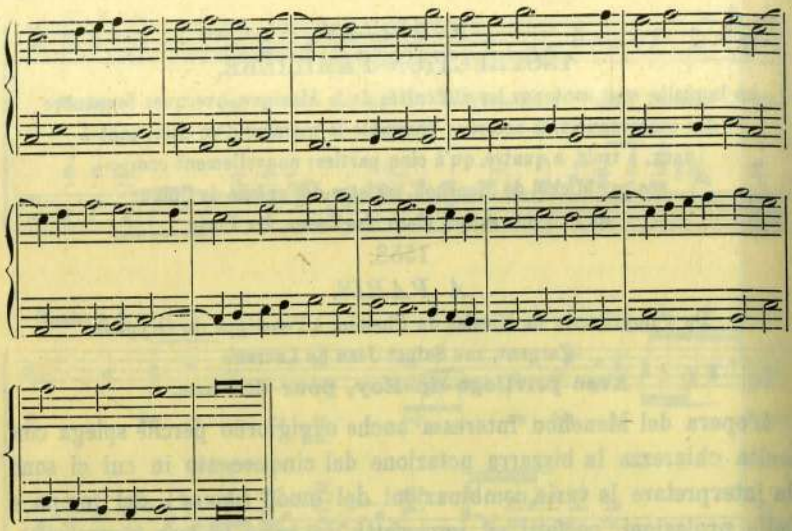
De l'imprimerie de Nicolas du Chemin, à l'enseigne du Gryphon d'argent, rue Sainct Jean de Latran.

Avec privilege du Roy, pour dix ans.

L'opera del Menehou interessa anche oggigiorno perchè spiega con molta chiarezza la bizzarra notazione del cinquecento in cui ci sono da interpretare le varie combinazioni del modo (*mœuf*), del tempo e delle prolazioni, perfetti ed imperfetti, in tutte le loro irregolarità. Il Cap. IX, *Des trois sortes de poinctz, c'est assavoir de Division, de Perfection et d'Addition*, e il X, *Des proportions et de leurs signes*, coi due seguenti che lo dilucidano, presentano nozioni sicure e precise per la lettura, sempre difficile, della musica dell'epoca. Le regole per formare gli accordi a tre, a quattro ed a cinque parti, riassumono con molta semplicità, direi quasi ingenuità, la dottrina che allora si accettava per praticare il contrappunto. Ai Cap. XXIV e XXV l'autore tratta delle cadenze irregolari e di *autres fort douces et harmonieuses*, ciocchè fa notare al Fétis che Michel de Menehou *est le premier qui a parlé de cadences parfaites et imparfaites.* Chiudono il piccolo trattato tre canoni in Diatesseron, in Diapente e in Diapason, coll'avvertenza: « Il y a autres Canons auxquels il « gist grande difficulté, pour raison que l'on ne donne à cognoistre « la maniere de les trouver, cela pareillement se fait à plaisir, pour « donner à penser, non seulement aux ieunes: mais aussi à ceux « lesquels sont usités de long temps en la Musique: comme pourras « voir par l'exemple du Canon quatriesme ». Lo riporto.

Canon en un mesme ton: mais au rebours du chant





Il volume termina con una canzone a 4 voci di Michel de Menehou, « *Le souvenir de madame iolie* ».

Mi piace notare che l'*Extraict du privilege du Roy* all'editore Nicolas du Chemin, in data 13 marzo 1554, rivela indubbiamente l'origine di una forma di danza che dall'Italia si diffuse, preferita fra tutte, in ogni paese d'Europa. Vi colgo infatti il processo di trasformazione della parola *Padovana*, che finì col perdere una sillaba passando per l'adattamento francese *Padvane*.

Al trattato del Menehou seguiranno, nella lingua originale, colla traduzione francese dei testi latini ed italiani, le seguenti ristampe: *Practica Musicae* Franchini Gafori (1896); *Enchiridion Musices* Nicolai Wollici (1521); *Toscanello in Musica* di Pietro Aron (1529); *Tractato di Musica* di Giovanni Spataro (1531); Glareani *Dodecachordon* (1547); *Compendium Musices descriptum ab* Adriano Petit Coclico (1552); *Pratica Musica* Hermanni Finckii (1556); *Institution musicale de* Claude Martin (1556); *Rudiments de musique practique reduits en deux briefs traictez par* Maximilian Guilliaud (1554); *Traité de la Musique pratique ..... extraict de plusieurs auteurs latins et mis en langue française par* Jean Yssandon (1582); *Instruction de Musique par* C. de Blockland (1581); *Le droict chemin de musique, composé par* Loys Bourgeois (1550), ed altre opere di

Gaforio, di Tinctoris, di Zarlino, di Nicola Vicentino, di Lusitano, di Frosch, ecc.

In tal modo sarà messo alla portata degli studiosi quel materiale, preziosissimo per la storia e per la scienza, che ora giace sotto una custodia troppo gelosa nelle pubbliche biblioteche, visibile solo a qualche privilegiato.

Ma altro pensiero preoccupò l'Expert nelle sue attente ricerche sulla musica del passato, quello cioè di allestire l'inventario dell'arte musicale franco-fiamminga dei secoli XV e XVI. A ciò provvide colla **Bibliographie Thématique** (Paris, A. Leduc, 1900), nella quale i singoli fascicoli, concernenti l'insieme di un'opera o di una raccolta, presentano:

1° le riproduzioni in *fac-simile* del titolo e di alcune pagine del testo;

2° un indice alfabetico e un indice per materia delle composizioni incluse nel libro esaminato;

3° le tavole Tematiche necessarie a dare per ogni pezzo la frase iniziale delle voci nella notazione originale;

4° un breve cenno bibliografico.

L'utilità d'una simile pubblicazione salta agli occhi senza ch'io spenda parole per farla rilevare: ho in mano i fascicoli che riguardano le *Trente et une chansons musicales* dell'Attaingnant (1529) e le *Trente et sept chansons musicales* dello stesso (1528-1530 ?), nelle quali non saprei se più lodare la precisione perfetta dei dati bibliografici o la ricchezza delle illustrazioni che li corredano.

I fascicoli I-XI sono destinati alle edizioni, ormai così rarissime, dell'Attaingnant; gli altri (XIII-XV) riguardano la musica di Guillaume Costeley.

Allo scopo di rendere pratica ed accessibile a tutti la musica del cinquecento, M. Henry Expert attende pure all'**Anthologie Chorale**, *Supplément aux Maîtres Musiciens de la Renaissance Française; Édition avec clefs usuelles et transpositions à l'usage des chœurs modernes* (Paris, A. Leduc, 1900).

Questa raccolta, destinata nel modo più efficace a diffondere la cognizione ed il gusto di un'arte in cui splende la genialità dell'invenzione nella semplicità dei mezzi, è divisa in cinque serie. Eccone la disposizione:

I. Cl. Goudimel, *Psautier de 1565*, à 4 voix mixtes (contrepoint syllabique), N^i 1-49; *Les Commandements de Dieu*, N° 50; *Le Cantique de Siméon*, N° 51;
Cl. Goudimel, *Psautier de 1580*, à 4 voix mixtes (contrepoint fleuri), N^i 52-86; *Les Commandements de Dieu*, N° 87; *Le Cantique de Siméon*, N. 88;
Cl. Le Jeune, *Psautier* à 4 et à 5 voix mixtes, N^i 89-135; *Les Commandements de Dieu*, N° 136;
Cl. Goudimel, « *Par le désert de mes peines* », N° 137;
G. Costeley, *Chapitre de Jérémie*, N° 138; *Des lamentations de Jérémie*, N° 139; *Proverbes de Salomon*, N° 140; « *J'ayme mon Dieu* », N° 141;

II. **Musica sacra** (testo latino) di Clemens non papa, Philibert Jambe de Fer, J. Mauduit, Claudin de Sermizy, J. Mouton, Ph. Deslouges e Gombert, N^i 142-151;

III. **Musica profana** (testo francese) di Orl. de Lassus, G. Costeley, Janequin, Claudin de Sermizy, Lupi, Claude Le Jeune e De la Rue, N^i 152-183;

IV. **Musica profana** (testo italiano) di Marenzio (dall'edizione francese del 1598), N^i 184-204;

V. **Musique mesurée à l'antique** (testo francese o latino) di Cl. Le Jeune e di J. Mauduit, N^i 205-216; seguono Tritonius, Senfl, Hofhaimer, Musiques à 4 voix mixtes pour les XIX mètres d'*Horace*.

Quest'ultima serie continuerà colle composizioni di Goudimel sulle odi di Orazio, di Olthovius sulle parafrasi latine dei salmi di Buchanan, di Claude le Jeune sui salmi e i versi profani di J. A. de Baïf e di Agrippa d'Aubigné, e con altri pezzi di varî autori sui principali metri della poesia greco-latina.

Tali sono i lavori ai quali attende colla intelligenza di erudito profondo e passionato M. Henry Expert. Noi applaudiamo di tutto cuore alla sua sorprendente attività, che ci discopre in piena luce l'epoca che fu madre della musica moderna e che resta sempre maestra per le innovazioni a venire.

Senza posare confronti, che riescirebbero troppo dolorosi, notiamo che il *Ministère des Beaux-Arts* incoraggia l'opera dell' Expert. E ben a ragione, perchè un paese, in cui è possibile una pubblicazione di tale importanza, lascia presagire un indirizzo dell'arte sua alle manifestazioni più feconde e più geniali. « *Torniamo all'antico* », disse un grande maestro italiano, ma per l'Italia sta solo il desideric che non sia troppo lontano il tempo in cui questo consiglio, compreso ed accettato nel suo vero senso, ci risollevi memori delle antiche glorie.

Bassano, settembre 1900.

MUSICIENS FRANÇAIS :

JEAN-BAPTISTE BESARD

ET LES LUTHISTES DU XVIe SIÈCLE

(Extrait de la *Revue d'histoire et de critique musicales.* Mars 1901.)

La Bibliothèque universitaire de Genève possède un livre d'une grande importance historique & artistique, œuvre d'un français, « trésor » où sont conservées de célèbres compositions du XVIe siècle. En voici le titre exact :

THESAURUS HARMONICUS DIVINI LAURENCINI ROMANI, *nec non præstantissimorum musicorum, qui hoc sæculo in diversis orbis partibus excellunt, selectissima omnis generis cantus in testudine modulamina continens. Novum plane, et longe excellens opus, in gratiam liberalis facultatis excultorum, quanta fieri potuit diligentia, methodo, et facilitate, ex variis ipsorum Authorum scriptis (quorum nomina proxima a præfatione pagina recensetur) in hoc volumen congestum, et decem libris (quorum quilibet peculiare melodiæ genus complectitur) divisum,* Per JOANNEM BAPTISTAM BESARDUM VESONTINUM, *artium liberalium excultorem et Musices conscriptus.*

Qui Satyros Musis præfert, & Apollinis artes
Spernit, is humanæ nil rationis habet.

COLONIÆ AGRIPPINÆ *excudebat Gerardus Greuenbruch, sumptibus Authoris anno redemptionis MDCIII, etc.*

L'auteur de ce livre très intéressant, Jean-Baptiste Besard, naquit à Besançon dans la seconde moitié du XVIe siècle, probablement en 1567. Comme beaucoup d'artistes de la Renaissance, il montra des aptitudes très diverses ; tout en s'appliquant avec profit à la jurisprudence & à la médecine, il eut toujours une prédilection pour la musique & acquit une habileté extraordinaire

sur le luth. Pris de la passion des voyages, il erra pendant quelque temps en Europe & s'établit ensuite en Allemagne, où il abandonna les études juridiques pour exercer la médecine, d'abord à Cologne, &, quelques années après, à Augsbourg. A Cologne, il publia son *Thesaurus harmonicus* (1603), gros volume dans lequel il avait réduit pour le luth les meilleures compositions de son temps. A Augsbourg, il publia l'*Antrum philosoficum* (1617), œuvre rare & curieuse où il traite des principales maladies & de leurs remèdes, de l'art de conserver la beauté, du secret de certaines préparations chimiques & du mouvement perpétuel pour lequel il avait inventé une machine. Aux amis qui l'accusaient de dissipation il répond dans la *Préface* de ce livre qu'il n'a pas perdu son temps, puisque, outre le *Thesaurus*, il a encore publié l'*Epitome Historiarum* (plus connu sous le titre de *Mercurius gallo-belgicus*). Fétis cite encore quelques ouvrages de lui pour le luth. Après 1617, toute trace de lui est perdue ; on ignore le lieu & l'année de sa mort. Dans une très belle étude publiée par la *Rivista musicale italiana* (fasc. IV, 1898, *Notes sur l'histoire du luth en France*, p. 675), M. Michel Brenet a résumé les quelques renseignements que nous possédons, d'après la courte mais substantielle étude publiée par Auguste Castan (*Notes sur J.-B. Besard de Besançon*, dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 5e série, t. I, p. 25 & suiv. Besançon, 1876) ; il résulte de cette étude que Besard, fils d'un marchand de Besançon, était né en cette ville vers 1567, fit ses études & prit ses grades à l'Université de Dôle ; qu'il se maria à Besançon en 1602 ; que, *contraint* par la mauvaise fortune en même temps que poussé par une humeur aventureuse, il habita successivement Rome, où il devint l'élève du luthiste Lorenzini, Cologne où fut imprimé le *Thesaurus* & le tome V de son recueil historique (en 1604), Augsbourg enfin où parurent ses dernières œuvres de luth (1617), l'*Antrum*, & où peut-être il mourut à une date inconnue.

Le *Thesaurus*, à la composition duquel Besard avait été fort bien préparé par ses voyages, contient des pièces fort gracieuses d'auteurs inconnus ou peu connus (1). Il est divisé en dix livres : 1° Préludes ; 2° Fantaisies ; 3° Madrigaux & villanelles ; 4° Chansons françaises & *Airs de court* ; 5° Pass' e mezzi (avec une pavane & un bergamasco) ; 6° Gaillardes ; 7° Allemandes (avec quelques danses polonaises & anglaises) ; 8° Branles & ballets ; 9° Voltes & courantes ; 10° Miscellanées (batailles, guillemettes, canaries, gaillardes de guerre, fantaisies, &c...). La musique y est notée d'après la *tabulature* ordinaire du luth allemand (système qui, comme on sait, ne faisait pas usage de la portée, & qui indiquait les notes par des lettres, des chiffres & divers signes que je n'ai pas à rappeler ici).

(1) C'est de plus un véritable trésor des mélodies populaires du XVIe siècle.

Voici les auteurs, tout à fait ignorés, je crois, dont le *Thesaurus* nous fait connaître certaines œuvres : Hortensius Perla Patavinus, Pomponius Bononiensis, *Carolus Bocquet* (de Paris), *Joannes Perrichonius* (id.), *Joannes Edinthonius* (id.), *Monsieur de Vaumeny* (id.), *Balardus* (id.), *Mercurius Aurelianensis* (d'Orléans), *Victor de Montbuisson Avinionnensis* (d'Avignon), *Cydrac Rael Bituricensis* (de Bordeaux), Jacobus Reys Augustanus (?), Joannes Bacfart Hungarus, Albertus Dlugorai Polonus & Joannes Dooland Anglus.

Nous avons au contraire quelques renseignements sur les auteurs suivants :

1° *Laurencinus Romanus,* dont le nom est inscrit le premier en tête du recueil ; il eut une grande renommée, à Rome, comme joueur de luth, dans la première moitié du XVIe siècle. Il fut décoré par le pape de l'ordre de l'Éperon d'or, & Besard se faisait sans doute l'écho de ses contemporains en lui donnant l'épithète de « divin ». L'illustre Ab. Prof. Pietro Canal (1) demande si Laurencinus (*Laurenzino = Le petit Laurent*) serait le même que mentionne Pietro della Valle comme un des éminents organistes de Rome, dans l'âge précédent, sous le nom de *Cavaliere del liuto.* Et il ajoute : « La différence des instruments ne gênerait pas cette interprétation, car on sait bien qu'en ce temps-là les musiciens adonnés à un seul instrument étaient peu nombreux. Mais laissons de côté cette question & arrivons aux quelques renseignements qui nous sont donnés par les archives de Mantoue. Au mois d'août 1570, Annibale Cappello, écrivant au Zibramonti, disait que Laurenzino *était vraiment un monstre de nature, pour son âge, dans cette profession.* Il était donc très jeune alors... il servait le cardinal de Ferrara, mais voulait le quitter. Quand le cardinal l'appela à Tivoli où il était en villégiature, il refusa. Il passait toutes ses journées à jouer dans les maisons des cardinaux & des seigneurs ; un matin que le prieur de Barletta, Ferdinando Gonzaga, donnait à diner à l'ambassadeur de l'Empereur, ce fut encore lui qui, en jouant du luth, émerveilla tout le monde... »

2° *Diomedes* (*Catone*), né à Venise vers le milieu du XVIe siècle. Il alla très jeune en Pologne s'établir chez le grand trésorier Stanislas Kostka. Il était très habile comme luthiste & comme chanteur ; en 1607, il fit imprimer à Cracovie quelques mélodies composées par lui en l'honneur de saint Stanislas, protecteur de la Pologne.

3° *Fabricius Dentici,* qui vécut à Rome vers 1550. Dans le *Dialogo della musica antica et della moderna,* Vincentio Galilei loue Dentice comme célèbre luthiste & compositeur. Il publia à Venise un livre de Motets (1581), & un livre d'Antiennes à plusieurs voix (1586). Plus tard, il obtint en Espagne un grand succès comme joueur de luth. On a encore de lui d'autres compositions pour l'Église (Milan, 1593).

(1) *Della musica in Mantova, Notizie tratte principalmente dall'archivio Gonzaga.*

4° *Alfonsus de Ferrabosco,* madrigaliste fameux, qui naquit en Italie vers 1515, & se fixa en Angleterre vers 1540. Nous avons de lui deux livres de madrigaux publiés par Gardano à Venise. Dans un de ces livres, l'auteur se dit « gentilhomme au service du duc de Savoie ». Il figure avec honneur dans plusieurs recueils d' « excellentes compositions » faits par de très bons musiciens : par exemple, dans le *Fronimo* de Galilei, dans l'*Armonia celeste* de Pevernage & dans un ouvrage plus rare & moins connu, IL PRIMO LIBRO DE INTAVOLATURA DA LIUTO, *de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, a tre et quattro voci, per cantare et sonare, composte per* GABRIEL FALLAMERO *gentilhuomo Alessandrino; (Vinegia, appresso l'Herede di Girolamo Scotto, 1584).*

5° *Martelius Elias Argentinensis,* de Strasbourg, qui, vers la fin du XVe siècle & dans les premières années du XVIe, eut une grande renommée comme joueur de luth & compositeur. Très précieux est le recueil de compositions pour cet instrument publié par lui sous ce titre : HORTUS MUSICALIS NOVUS, *fragrantissimis lectissimisque flosculis, tum patriis, tum exoticis, testudine carpendis atque delibandis,* &c. *Argentorati, sumptibus ac typis Authoris per Ant. Bertramum, MDCXV.*

6° Besard a inséré, dans son livre, de la musique d'un *Eques Romanus.* Je ne sais si, sous ce nom latinisé, il entendait désigner *Emilio del Cavaliere* ou *Alessandro della viola,* tous deux musiciens qualifiés de « præstantissimi ». — Enfin il y a placé un certain nombre de villanelles à trois voix, avec accompagnement de luth, par Luca Marenzio, l'artiste fameux, surnommé « *il cigno più dolce* », du XVIe siècle.

Les œuvres réunies par Besard ne sont pas toujours conformes à notre goût, cultivé aujourd'hui d'après un autre système mélodique & harmonique. Nous y trouvons quelquefois d'étranges successions d'accords qui blessent nos oreilles, & des gammes hors d'usage (par ex. la gamme descendante majeure avec la 7e mineure), qui ne satisfont pas notre sentiment moderne de la tonalité. Souvent, la mélodie est entortillée, d'un rythme brusquement coupé, & surchargée d'ornements bizarres. En outre, les madrigaux, les fantaisies, &, en général, les compositions de style fugué n'ont aucun effet & restent presque incompréhensibles, étant exécutées sur un instrument où il est impossible de tenir le son. Les danses, au contraire, sont charmantes & bien caractérisées; plusieurs branles, quelques *pass' e mezzi,* certaines danses anglaises & polonaises, un bergamasco m'ont semblé de vrais bijoux. — Les transcriptions que je donne ont été transposées à la sixte majeure (1).

(1) Afin d'établir une règle unique de notation & de permettre l'exécution de la musique de luth sur un *terzino di chitarra* dont la quatrième corde serait baissée d'un demi ton (la *chitarra piccola,* accordée d'une tierce majeure au-dessus de l'accord ordinaire).

Telle est la description sommaire du *Thesaurus*. En septembre 1617, parut une nouvelle publication de Besard avec ce titre interminable :

IOAN. BAPT. BE-
SARDI VESONTINI
NOVUS PARTUS,
sive
Concertationes Mu-
sicæ, duodena trium, ac totidem
binarum Testudinum (quibus & notæ Musicæ adduntur)
singulari ordine modulamina continentes.
HIS ADDIDIT AUTHOR, LECTISSIMI STI-
li partes aliquot seorsim, tam proprias, quam alienas; atque in gratiam
Philomusi, e tenebris in meliorem lucem liberaliter eduxit :
NECNON
Ad artem Testudinis brevi, citraque magnum fastidium ca-
pescendam, facilem & methodicam insti-
tutionem hisce subiecit.
UT EMENDATISSIMUM PRODIRET
opus, Stephanus Michelspacherus Tirolensis, ex
authoris manuscripto, suis sumptibus to-
tum curavit incidi & excudi.
AUGUSTÆ VINDELICORUM
per Davidem Francum
Anno Salutis Humanæ
M. DCXVII
Cum gratia, & privilegio
Cæs. Maiestatis.

Un heureux hasard me le fit trouver dans la *Braidense* (1) de Milan, & je pus l'examiner pour en tirer l'essentiel. J'avoue qu'aucune autre musique de luth, imprimée ou manuscrite, ne m'a donné plus de peine pour la traduction. Dans les concerts à trois luths on trouve des dissonances étranges & des heurts désagréables, vraiment inintelligibles. Peut-être est-ce la reproduction d'un manuscrit très hâtif & défectueux de Besard, livré à l'impression sans que l'auteur s'inquiétât de le corriger. Peut-être aussi Besard, tout en étant un exécutant de premier ordre, manquait-il des connaissances nécessaires pour une composition « in concerto » ; les fautes telles que déplacements de lettres (la tabulature est à peu près celle du *Thesaurus*), le manque de mesure, tiennent l'attention constamment tendue. L'édition, par-

(1) Bibliothèque nationale de Brera.

dessus le marché, est très laide & pleine de lacunes. A la dédicace & à des épanchements poétiques variés sur le nouveau produit « del nobilissimo e chiarissimo dottor Besard » succède un traité pratique en latin pour bien exécuter la tabulature du luth. Ce traité est complet & excellent, à la fois par sa brièveté & sa clarté. L'auteur dit ensuite, toujours en latin, comment il faut disposer les trois luths pour les concerts de la première partie :

La *Testudo minor* serait le luth ordinaire, mais à dix cordes, dont les cinq basses dans l'échelle diatonique de la composition ; (la dixième, c'est-à-dire la plus grave, se baisse d'un demi-ton, en certains cas, pour obtenir des effets spéciaux) ;

La *Nova testudo,* luth un peu plus petit, monté avec des cordes minces, à l'octave supérieure de l'instrument ordinaire, moins les cordes I & II, qui devraient être les plus aiguës & qui, au contraire, restent à la hauteur habituelle ;

enfin la *Testudo major,* appelée aussi *Liuto quartino basso,* instrument plus grand, avec un manche long pour les cordes graves, & accordé une quarte au-dessous de la *testudo minor.*

La *Nova testudo,* comme les deux autres luths, a les cordes doubles, avec cette différence qu'elles sont à l'unisson. Il y a sur elle un saut, ou déplacement, difficile, de la 3e corde à la 2e & à la 1re. L'auteur, qui inventa cette nouvelle manière d'accorder l'instrument, trouve plus commode d'écrire certains passages aigus & rapides sur la 3e corde (la plus haute) que de les écrire sur la 1re, qui est seulement d'un ton au-dessus de la 4e. Cela prouve que cette invention ne vaut pas grand'chose en pratique, puisque la 1re & la 2e cordes ne servent guère qu'à la plénitude de l'accord ; en d'autres termes, toute la musique écrite pour la *nova testudo* pourrait très bien s'exécuter sur les 8 cordes (de 3 à 10), les autres ne servant qu'à renforcer les sons & à faciliter, en quelques cas, l'exécution.

En dehors de Besard, je n'ai pas rencontré d'autres compositeurs qui aient écrit pour la *nova testudo.* Il n'en est rien dit par Mersenne qui, à vrai dire, lorsqu'il parle d'accords, se tire facilement d'affaire par ces mots : « *Je laisse plusieurs sortes d'accords que l'on peut donner au luth, parce qu'il faudrait un volume de cent feuilles* (les volumes de Mersenne sont *in-folio !) pour les comprendre tous.* » — La transcription de la *testudo major* doit être faite aujourd'hui dans le ton de la *testudo minor.*

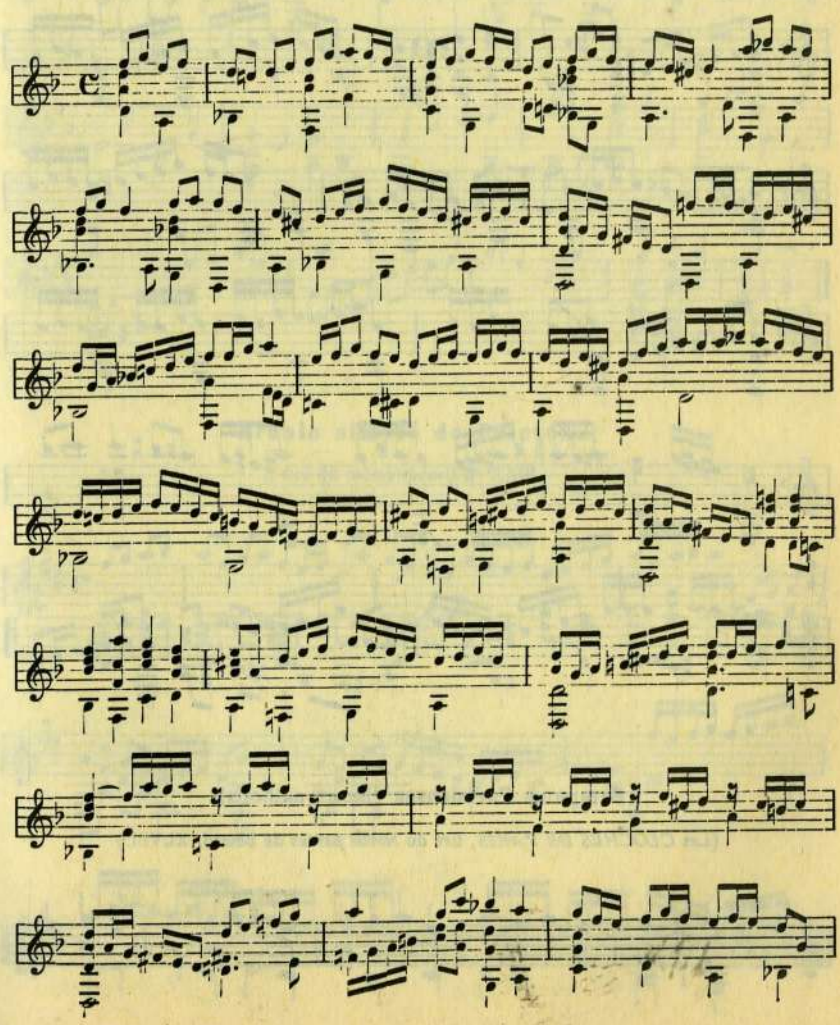
La première partie du *Novus partus* contient plusieurs « concerti », sacrés & profanes, à trois luths, presque tous avec la musique du soprano & de la basse. La seconde partie contient de la musique de danse à deux luths (t. major & t. minor). On y trouve une page de branles très amusante & tout à fait caractéristique. La troisième & dernière partie est formée de compositions pour luth seul, parmi lesquelles on trouvera une petite chose très expressive & gentille : *Les cloches de Paris.*

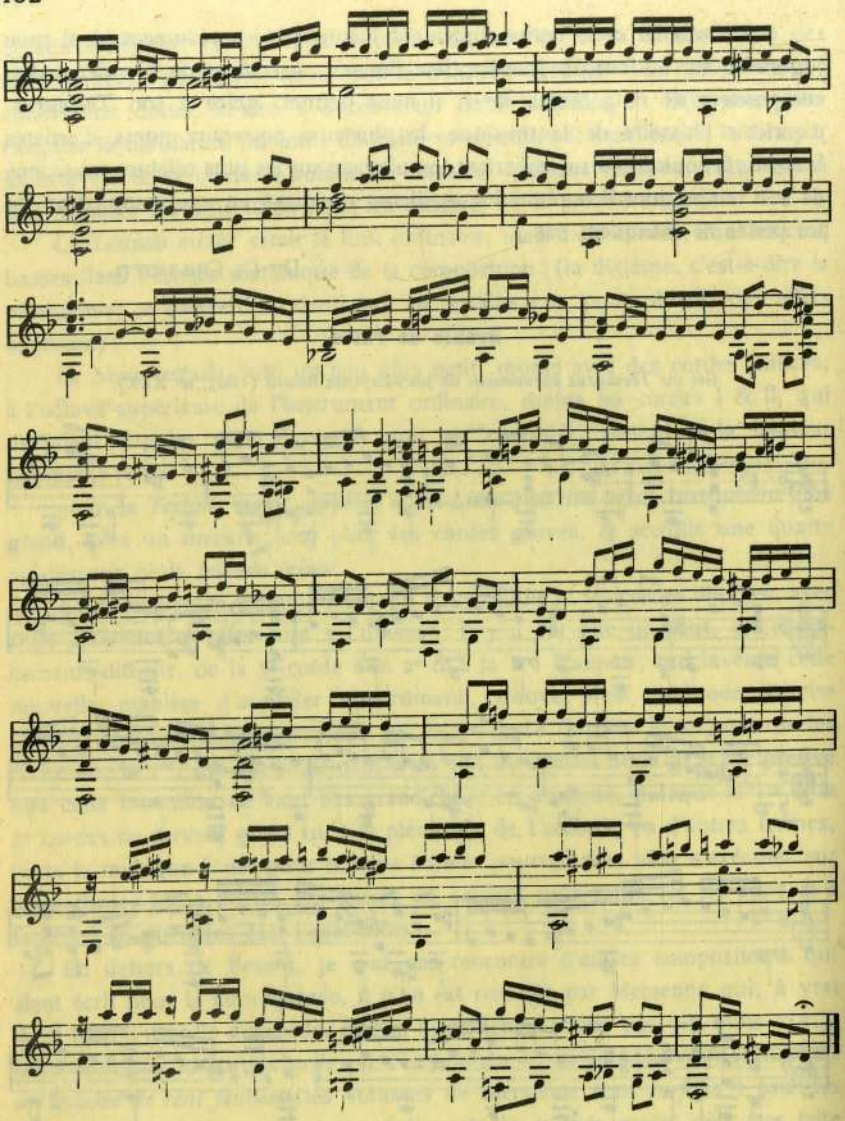
Je terminerai cette notice forcément incomplète en résumant ainsi mon jugement sur le français Jean-Baptiste Besard : exécutant de premier ordre, compositeur de rang moins élevé, il nous permet, grâce à son *Thesaurus*, d'enrichir l'histoire de la musique de plusieurs nouveaux noms d'artistes français, & nous donne un important témoignage sur les plus célèbres musiciens de son temps dont il a réuni les meilleurs ouvrages en une compilation où les perles ne manquent pas.

Dre O. CHILESOTTI.

Branle de Paris.

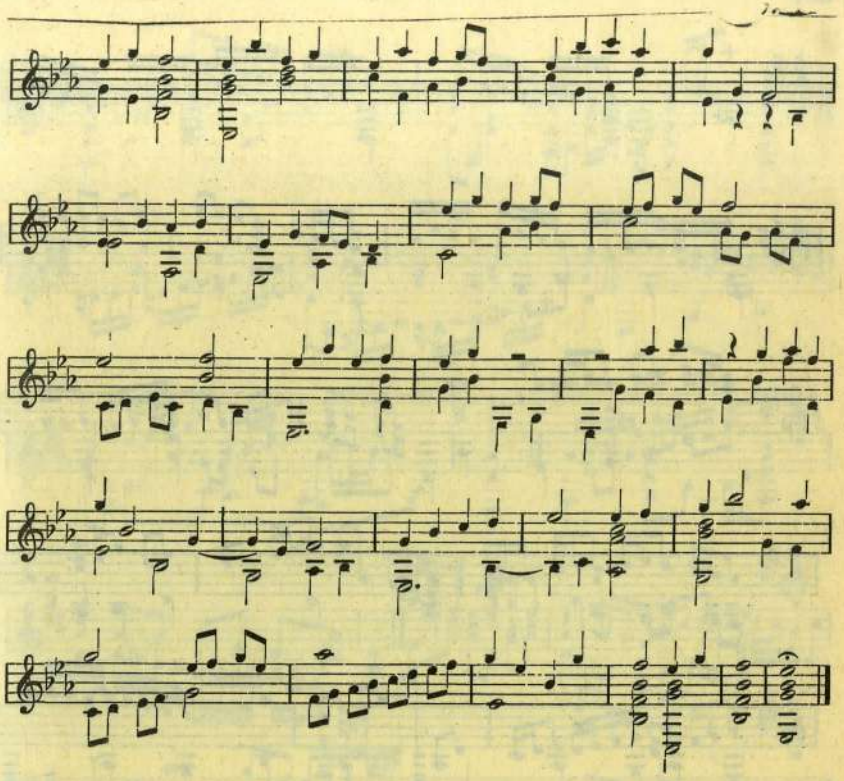
tiré du *Thesaurus harmonicus* de Jean-Baptiste Besard (1603, no XXX).





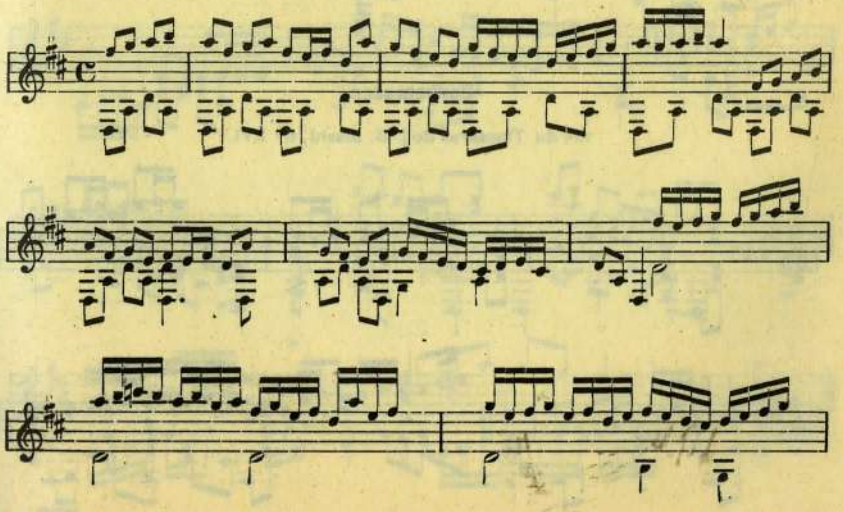
Campanæ Parisienses (incerti authoris).

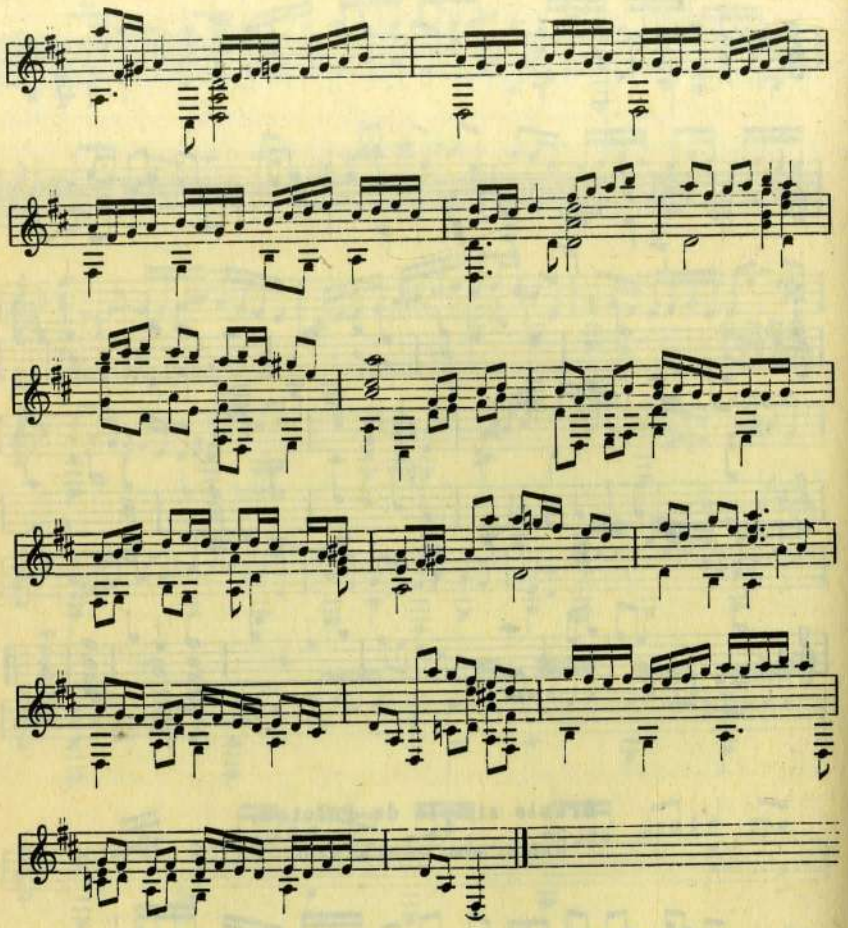
(Les *CLOCHES DE PARIS*, tiré du *Novus partus* de Besard, XLVIII.)



Branle simple de Poictou.

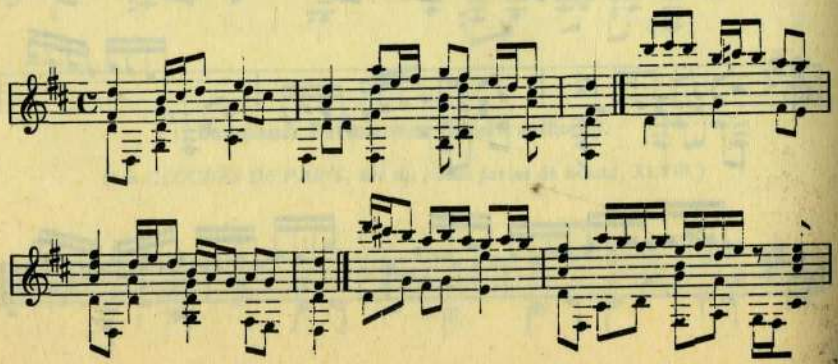
tiré du même recueil nº XXIII.

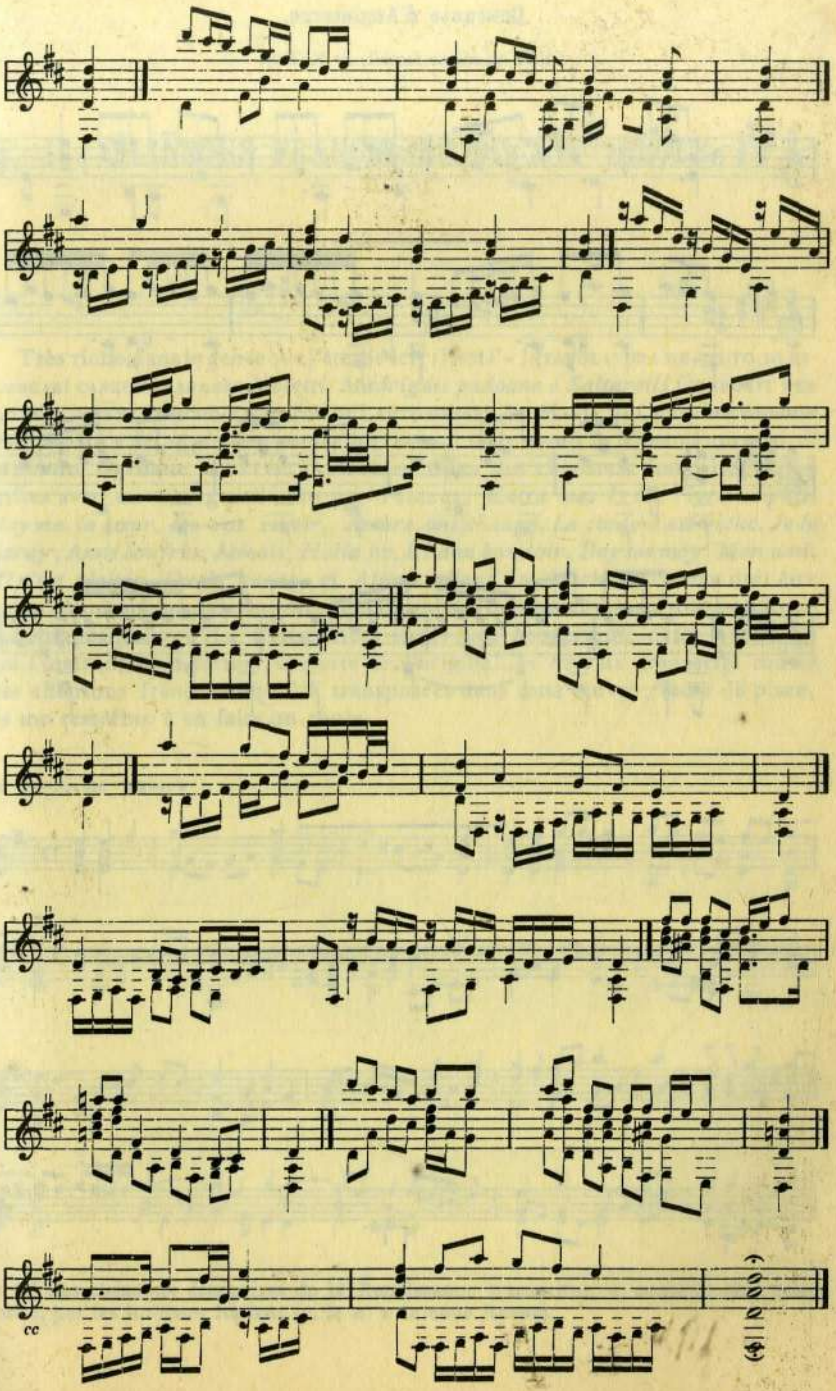




Bergamasco.

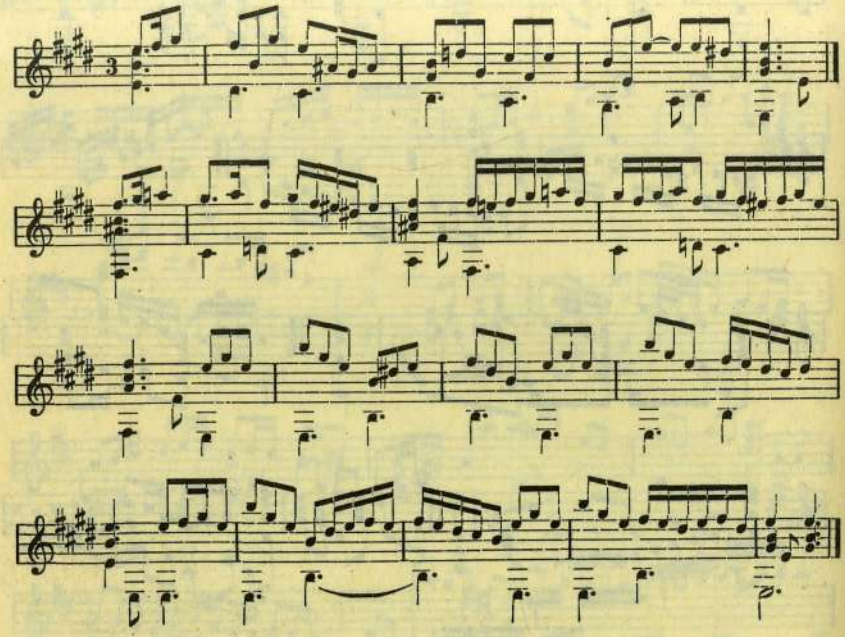
tiré du *Thesaurus* de J.-B. Besard, nº XVI.




cc

Courante d'Angleterre.

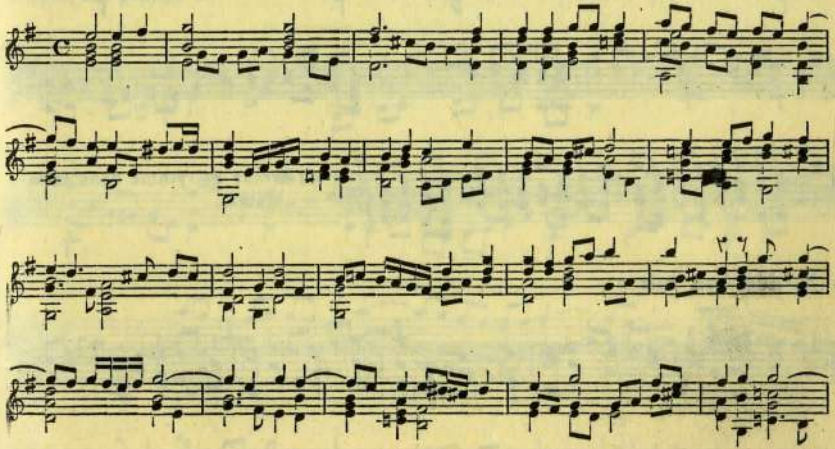
tirée du même recueil, nº XXXIII.



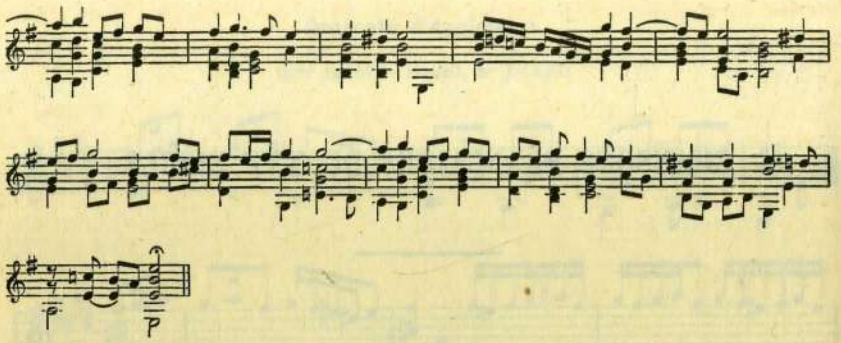
CHANSONS FRANÇAISES DU XVIe SIÈCLE

Très riche, dans le genre que j'étudie ici (1), est l'« INTAVOLATURA DE LAUTO DI RICERCARI CANZON FRANCESE *Motetti Madrigali padoane e Saltarelli* COMPOSTI PER LO ECCELLENTE MUSICHO E SONATOR DI LAUTO MESSER IO. MARIA DA CREMA *novamente ristampata e del medesimo autore correcta.* LIBRO PRIMO *In Venetia apresso di Antonio Gardane.* MDXXXXVI ». Voici les titres des chansons françaises transcrites avec un très grand soin par l'auteur: *Entre mes bras*, *Vivre ne puis*, *Jayme le cœur*, *De vos servir*, *Amors ont changé*, *Le content est riche*, *Je le laray*, *Amis soufres*, *Jamais*, *Holla he*, *Et don bon soir*, *Bayses moy*, *Mon ami*, *Il n'est plaisir*, *Queis que ce*, et *Allons allons.* Io. Maria de Crema doit être regardé comme un des plus excellents luthistes de son temps, surtout parce que les compositions qu'il a transportées sur le luth conservent, dans les limites où l'instrument le permet, la clarté de l'original. Je devrais transcrire toutes les chansons françaises qu'il a transposées dans cette œuvre ; faute de place, je me restreins à en faire un choix.

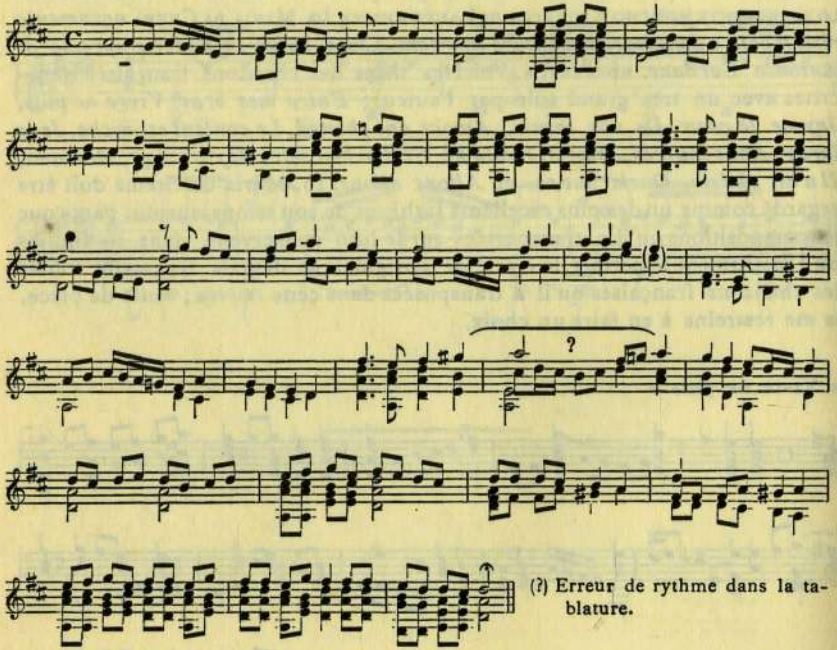
« Vivre ne puis »



(1) Les chansons françaises de la Renaissance transcrites, à cause de leur célébrité, par les luthistes italiens (v. le n° 2 de cette Revue).

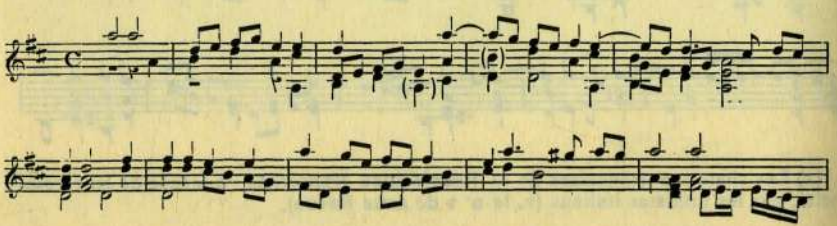


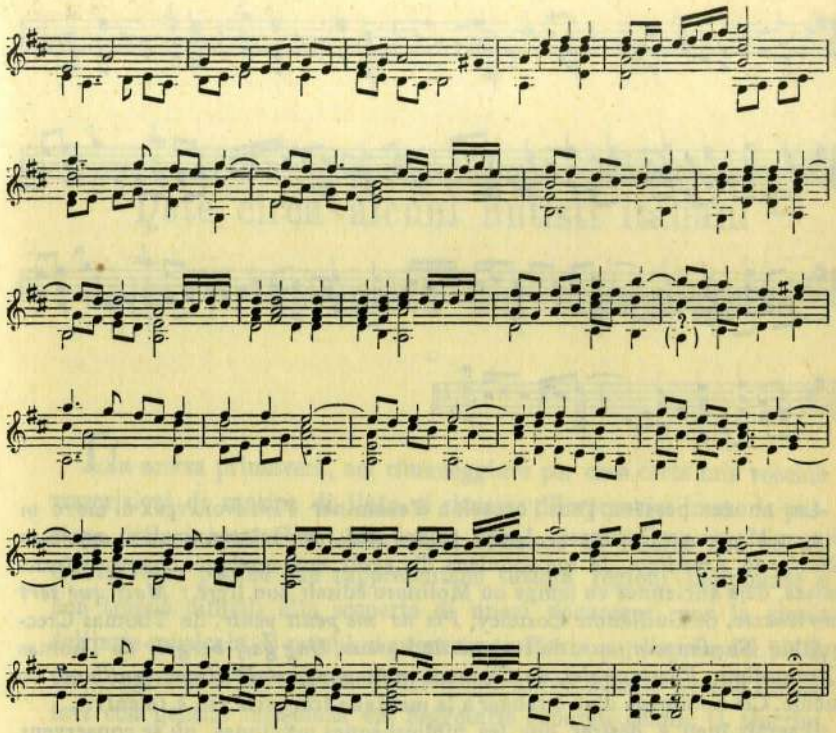
« Holla he »



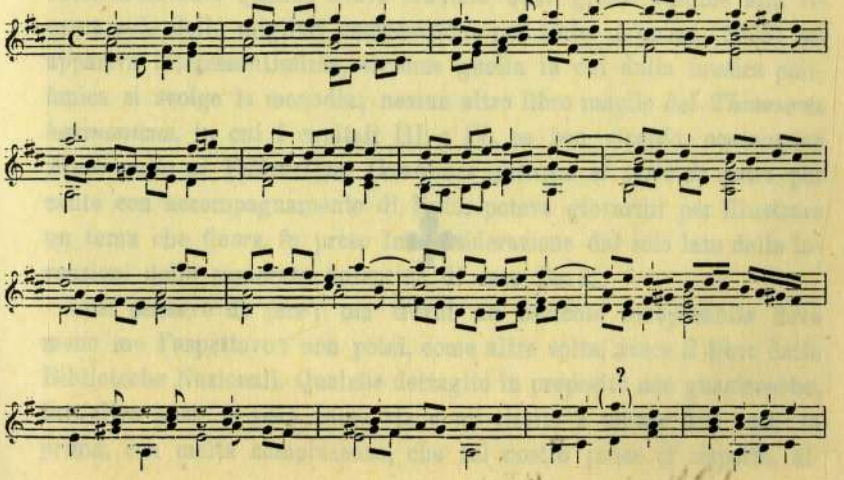
(?) Erreur de rythme dans la tablature.

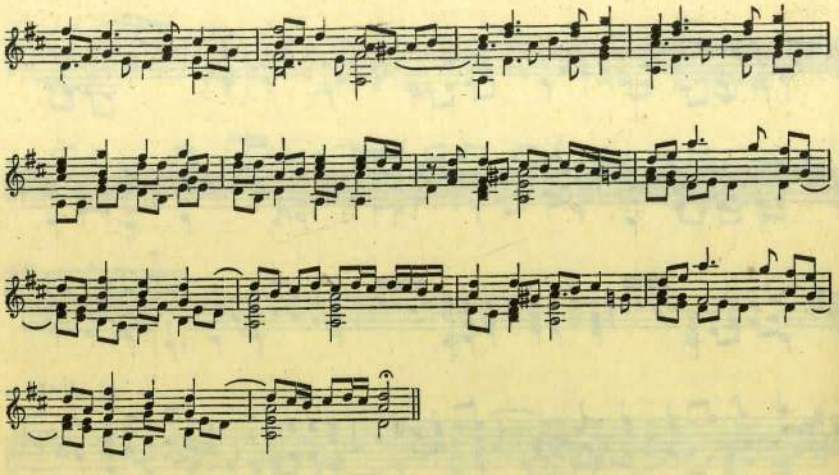
« Et don bon soir »





« Il n'est plaisir »





Les années passées, j'eus l'occasion d'examiner l'INTAVOLATURA DI LIUTO DI SIMONE MOLINARO GENOVESE, LIBRO PRIMO, etc., *In Venetia*, MDXCIX, *appresso Ricciardo Amadino*. Je me souviens d'y avoir noté quelques chansons françaises, déjà anciennes au temps où Molinaro éditait son livre : *Mais que sert la richesse*, de Guillaume Costeley, *Pis ne me peult venir*, de Thomas Crecquillon, *Suzanne un jour*, de Roland de Lassus, *Ung gaij bergier* de Thomas Crecquillon, *Rossingnolet*, de Clemens *non papa*, et *Frais et gaillard*, du même. Cet hommage d'un étranger à la musique française est à retenir.

Il serait bien à désirer que les bibliothèques publiques, où se conservent quelques-unes de ces éditions, si rares aujourd'hui, facilitassent les recherches de ceux qui se livrent à ces travaux, en autorisant le prêt des livres, ou en communiquant au moins des facsimilés. Ainsi serait réalisé un vœu, exprimé l'an passé au Congrès d'histoire de la musique de Paris.

Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento.

La scorsa primavera, nel rimaneggiare per caso certe mie vecchie trascrizioni di musica di liuto, si riaccese d'improvviso in me la passione delle intavolature. Non seppi resistere al fascino che mi attraeva verso pagine che rappresentano tuttora regioni inesplorate e non troppo difficili alla scoperta di nuovi documenti per la storia dell'arte musicale. E poichè si preparava a Roma, per l'aprile del 1902, un Congresso di scienze storiche, a cui avevo aderito perchè invitatovi con gentile insistenza dal Segretario generale comm. G. Gorrini, mi proponevo di assistervi e di trattarvi, esaurendolo, l'argomento del *Thesaurus harmonicus* di J. B. Besard. Vi avrei esaminato le *Canzoni* a voce sola e liuto raccoltevi dall'autore e da me quasi del tutto trascurate quando avevo studiato quel grosso volume alla ricerca solo delle migliori composizioni per liuto. L'epoca (1603) mi appariva interessantissima, siccome quella in cui dalla musica polifonica si svolge la monodia; nessun altro libro meglio del *Thesaurus harmonicus*, in cui i capitoli III e IV, se ben ricordo, contengono *Madrigalia et Villanellae*, *Cantiones gallicae et Airs de court*, per canto con accompagnamento di liuto, poteva giovarmi per illustrare un tema che finora fu preso in considerazione dal solo lato delle invenzioni della camerata fiorentina di casa Bardi.

Così pensavo di fare; ma trovai un ostacolo insuperabile dove meno me l'aspettavo: non potei, come altre volte, avere il libro dalle Biblioteche Nazionali. Qualche dettaglio in proposito non guasterebbe, tutt'altro anzi.....; però passo via e mi limito a notare due cose: la prima, con molta compiacenza, che nel nostro paese si rispetta, al-

meno a scanso di noie, qualche regolamento; e la seconda, senza compiacenza affatto, che non a tutti è dato di potervi studiare.

Mi pareva ormai che il mio desiderio dovesse svanirsi insoddisfatto, quando mi giunse, apparso allora, il Catalogo 149 del noto antiquario Leo Liepmannssohn di Berlino. Vi facevano splendida mostra di sè molti libri d'intavolature di liuto italiano, che mi offersero modo di scapricciarmi, coll'acquisto di alcuni, nella mia passione divampante dopo un lungo assopimento, di lavorare tranquillo senza dipendere dal beneplacito altrui, e di scrivere qualche cosa per la *Rivista Musicale Italiana*, abbandonandomi alla fiducia di non riescire sgradito ai lettori del periodico. Questi giudicheranno se quanto ho potuto trarre dalle intavolature del Liepmannssohn apporti materiale nuovo per una più ampia cognizione della storia dell'arte musicale.

Le intavolature che ho sott'occhio furono pubblicate negli anni dal 1546 al 1549 presso gli editori Antonio Gardane e Girolamo Scotto. In quel tempo il liuto, pur uscito dall'infanzia, non aveva ancora raggiunto la pienezza dei mezzi di cui era suscettibile, specialmente riguardo l'originalità dell'invenzione. Usato con molta perizia nell'adattamento delle composizioni polifoniche sulle sue corde, lasciava scorgere una certa timidezza quando l'estro del liutista era libero nelle *Fantasie* e nei *Ricercari*, ai quali servivano di modello le forme della musica vocale. Risaltava invece nelle *arie di ballo* una ingenua semplicità, talvolta graziosissima, che si spiegava serenamente, a seconda del gusto popolare, senza riguardo alle regole dell'arte scolastica. Inoltre stanno in esse i primi esempî dell'armonizzazione che poi s'impose nell'arte moderna.

Francesco da Milano, detto *il divino* dai suoi contemporanei, fu maestro impareggiabile nell'intavolare e nell'eseguire sul liuto le composizioni vocali più intricate del suo tempo, e nell'immaginare *Fantasie* e *Ricercari* d'ingegnosissima fattura; ma in generale la musica di liuto di cui oggi m'intrattengo è ben lontana dal presentare quella perfetta bellezza ed originalità che più tardi possiamo ammirare, anche apprezzando quest'arte con criterî moderni, nei saggi lasciatici dal Gorzanis (1561 e 1563), dal Terzi (1593), dal Molinaro (1599) e dal Besard (1603 e 1617).

Lo studio dunque delle intavolature della prima metà del secolo XVI è interessante dal lato storico, piuttosto che dal lato arti-

stico. Dirò anzi che ci si trova maggior piacere a tradurre l'antica notazione ed a leggerla coll'intelligenza che non ad eseguire poi la composizione sul liuto. Il quale, intendiamoci, è stromento dimenticato a buon dritto da oltre un secolo e mezzo: malagevole ad una giusta accordatura e ad una risonanza gradita, non può lasciare che rimpianti sentimentali pel ricordo degli antichi trovatori e menestrelli. D'altronde la chitarra lo rimpiazza con grande vantaggio, e in ogni caso la musica di liuto, che sola ha importanza, si adatta con tutta facilità al pianoforte. Io trascrivo le intavolature di liuto spostandone il tono alla sesta maggiore: così un solo rigo basta per averne la musica nella notazione oggi usata, e questa permette esecuzione ed effetto, identici a quelli del liuto, sul terzino di chitarra in cui la terza corda sia stata calata di mezzo tono (1). In ciò unicamente consiste la moderna riduzione del più poetico fra gli stromenti. Parlando di toni mi riferisco sempre ai toni spostati e non agli originali, che mantengo nel solo caso in cui al liuto si uniscano voci od altri stromenti.

Circa la difficoltà d'interpretare l'intavolatura osservo che i *madrigali,* ed in generale la musica polifonica di autori italiani, stanno in prima linea, per la distribuzione sempre complicata delle varie parti, troppo spesso non intelligibile nella riduzione per liuto. Seguono in ordine decrescente le *fantasie* e i *ricercari* originali, dove il liutista cerca di far mostra della sua bravura nell'immaginare combinazioni intricate, però con una certa ragionevolezza. Sono invece quasi sempre chiare le *canzoni francesi* (2), e chiarissime le *arie di danza*, specialmente nell'epoca che ora mi occupa. Queste ultime però non tardarono ad assumere forme più grandiose ed elaborate, naturalmente con un ritmo più largo, quando la maestria dei liutisti raggiunse i gradi superiori dell'arte; ma allora dominò la melodia e la tessitura della composizione potè distinguersi nettissima nel suo insieme.

---

(1) Nel liuto le corde doppie, in ottava le tre basse e all'unisono le due acute sotto il cantino, rendono più robusta l'armonia, però con danno della qualità del suono.

(2) Per le *canzoni francesi* nelle intavolature esaminate nel presente studio si veda la *Revue d'histoire et de critique musicales* del Febbraio 1902.

Talora nelle intavolature una piccola croce, messa dopo il numero, indica che il dito non deve cessare di premere la corda sulla tastiera. È questo un aiuto preziosissimo per rilevare la durata della nota, ma non tale da potervisi affidare ciecamente. Infatti, se la crocetta significa molto spesso che la risonanza va prolungata, riguarda anche in qualche caso la posizione da conservare alla mano sinistra, allo scopo di facilitare l'esecuzione di qualche passo non ordinario. E d'altra parte moltissime note senza crocetta vanno trascritte con valori ritmici più grandi di quelli che lascierebbe scorgere la bizzarra notazione delle intavolature, se si vuole ottenere una traduzione razionale nel sistema odierno.

Alla difficoltà d'una giusta interpretazione delle intavolature di liuto si aggiungono gli errori del testo. In massima ho trovato le edizioni del Gardane più corrette di quelle dello Scotto. La lunga pratica mi ha giovato a rettificare qualche numero sbagliato o messo fuori di posto; ma resta sempre impossibile a chiunque di riparare alla mancanza, non infrequente, di un numero o di una battuta, a meno del confronto, quasi sempre impossibile, colla composizione originale quando si tratti di un adattamento sul liuto.

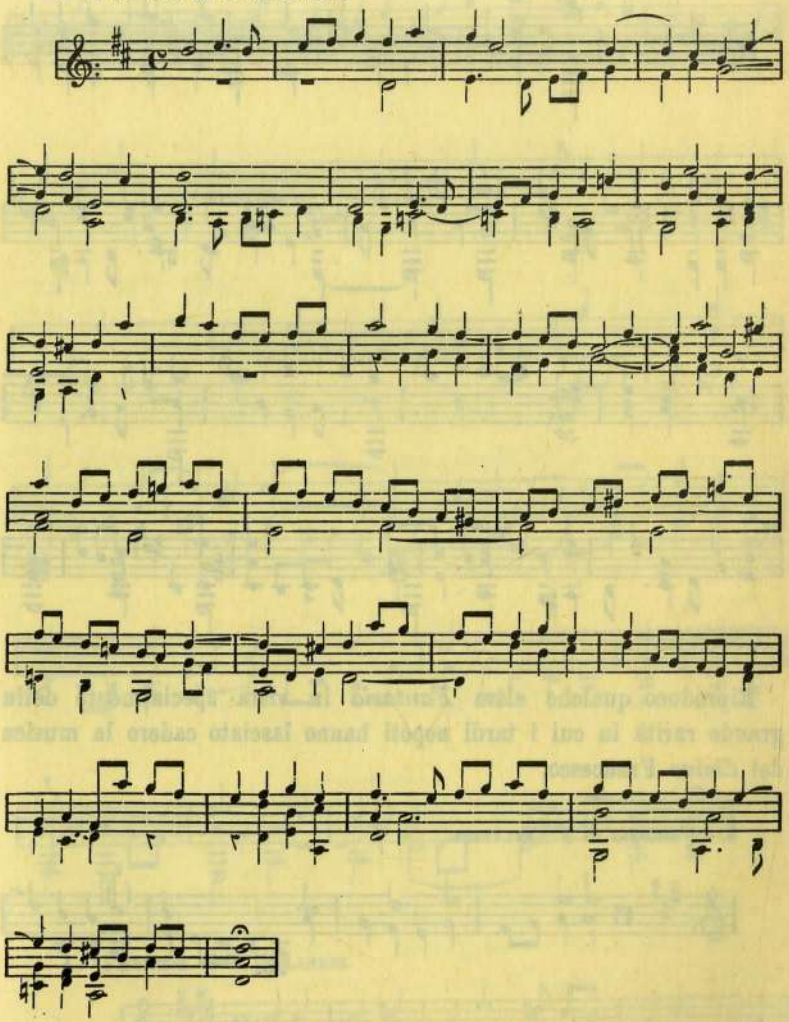
Torniamo a Francesco da Milano, che fu liutista insigne. Fétis lo dice anche organista celebre, aggiungendo che « indépendamment de « son rare talent dans la musique, il possédait celui de la poésie ». Cita di lui due opere ricordate nella *Prima libreria* del Doni e diverse raccolte nelle quali stanno inserite sue intavolature di liuto. Io ne trovai nel Matelart (1), e ne porsi saggio nei miei *Liutisti del Cinquecento*. Ora posseggo l'opera:

INTABOLATURA
DE LAUTO
DI M. FRANCESCO MILANESE
ET M. PERINO FIORENTINO
Suo Discipulo Di Recercate Madrigali, & Canzone Francese
Novamente Ristampata & corretta.
LIBRO TERZO
In Venetia Apresso di
Antonio Gardane
M.D.XLVII.

(1) *Intavolatura de Lauto de Joanne Matelart Fiamengo musico, Libro Primo, ecc. In Roma, Per Valerio Dorico,* MDLIX.

Vi rinvenni quella *Fantasia* che il Matelart mise in concerto a due liuti (*Liutisti del Cinquecento*, pag. 24); salvo due varianti di lieve momento, le due edizioni sono conformi. È una cosuccia molto semplice e leggiadra:

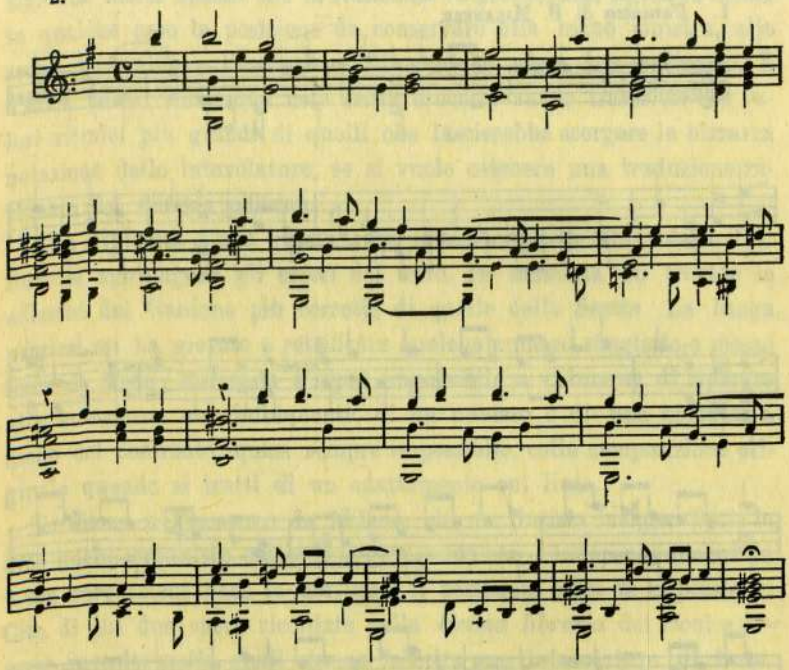
1. *Fantasia* di F. Milanese.



Anche la *Canzone francese* « *De mon triste* » esprime un concetto grazioso nell'insistenza del motivo dominante. Francesco ne

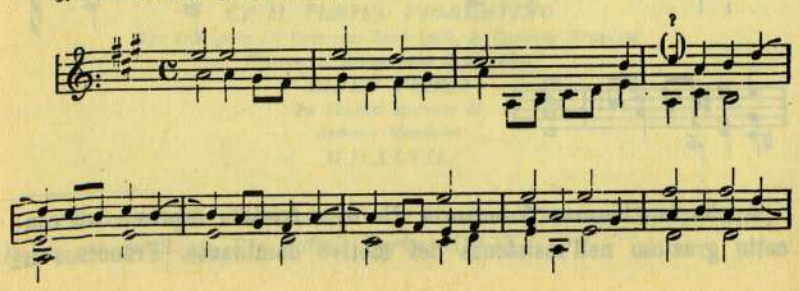
trasse una *Fantasia*, che, troppo diffusa e indecisa da principio, finisce veramente bella, inspirata ad un sentimento profondo di tristezza. Eccone la chiusa:

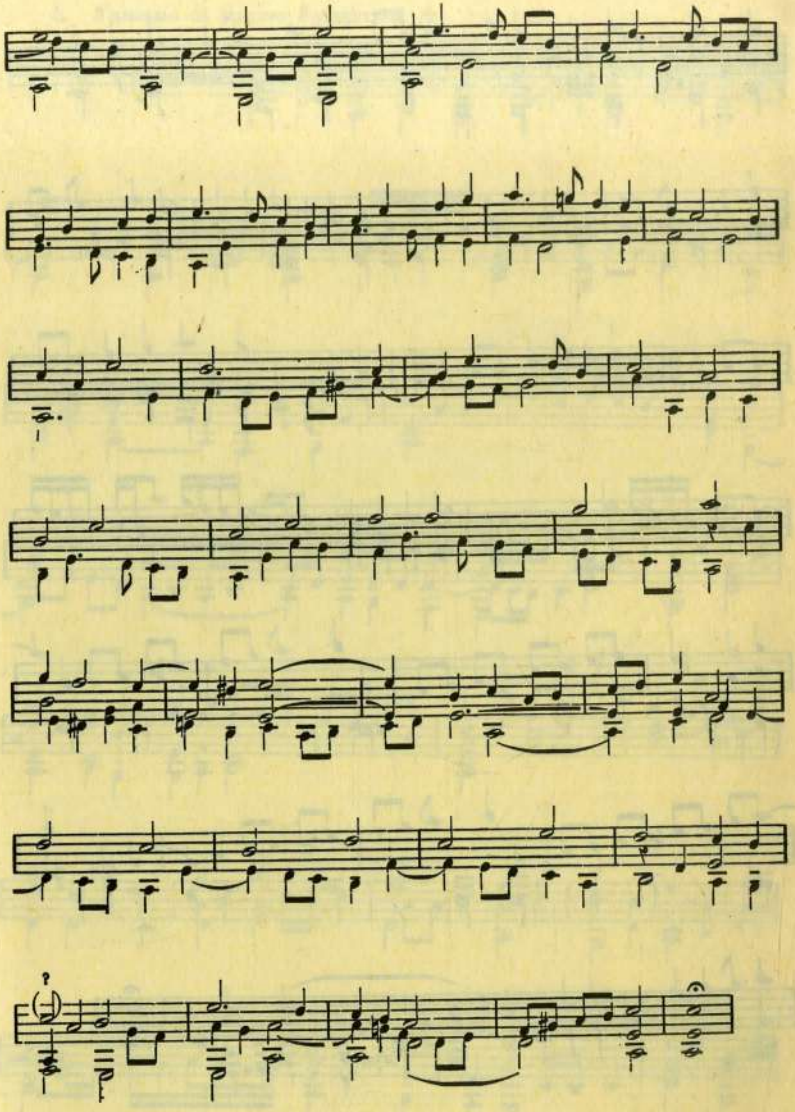
2.



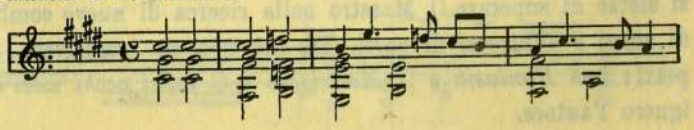
Riproduco qualche altra *Fantasia* in vista specialmente della grande rarità in cui i tardi nepoti hanno lasciato cadere la musica del *divino* Francesco.

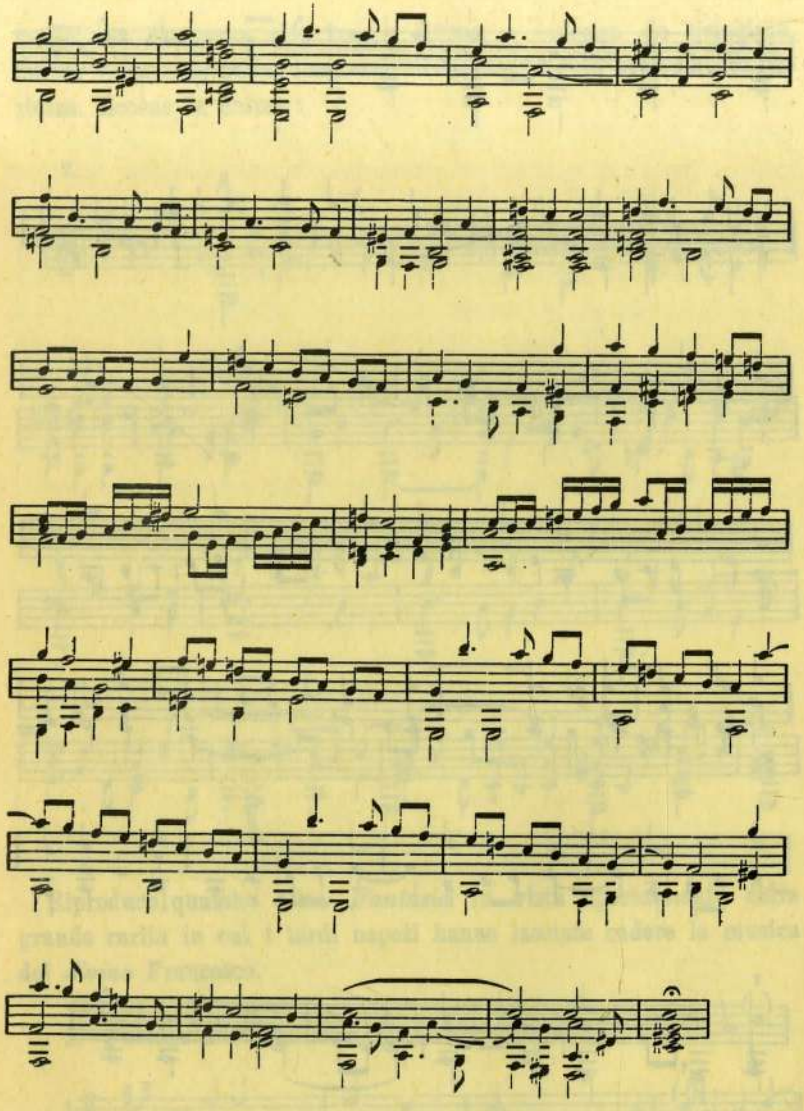
3. *Fantasia* di F. Milanese.





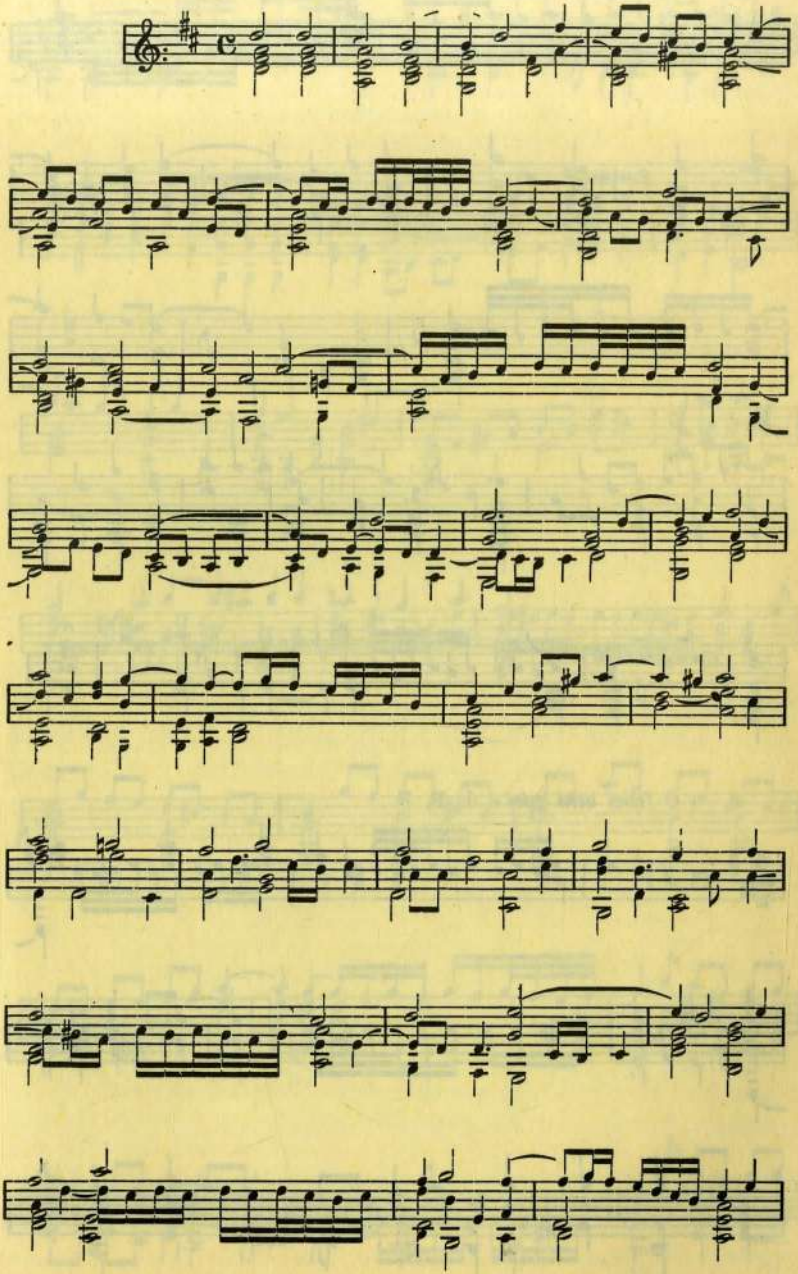
4. *Fantasia* di F. Milanese.

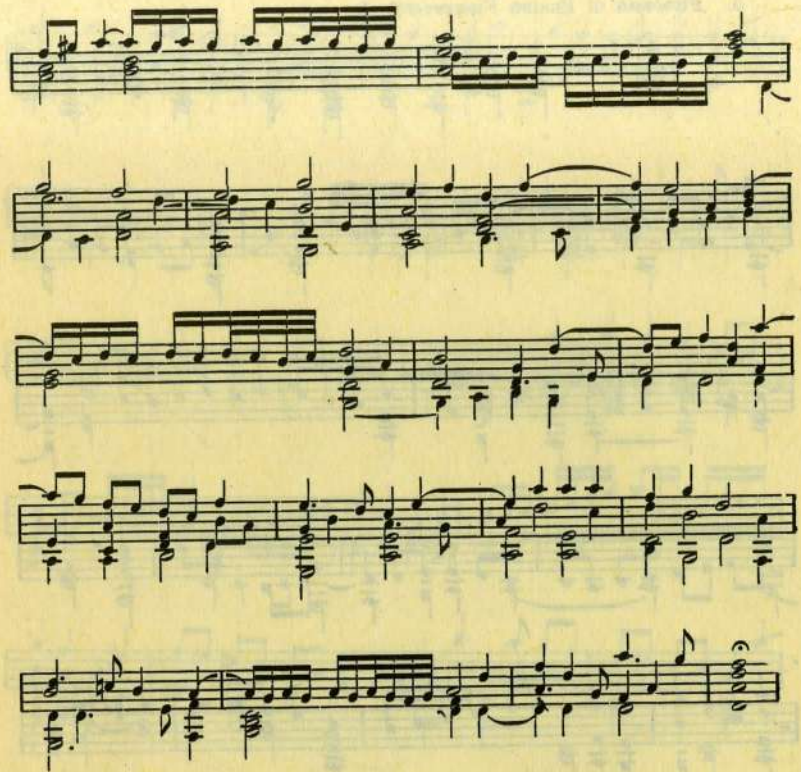




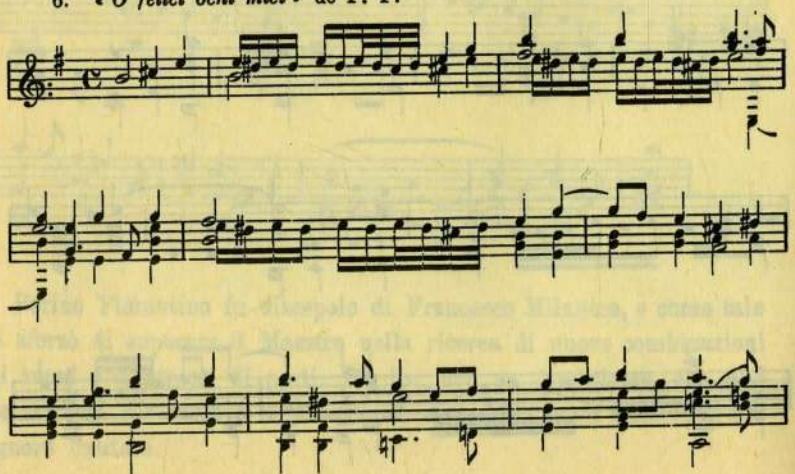
Perino Fiorentino fu discepolo di Francesco Milanese, e come tale si sforzò di superare il Maestro nella ricerca di nuove combinazioni di suoni e d'intrecci di parti. Di lui non so trascrivere che due pezzi: una *Fantasia* e il *Madrigale « O felici occhi miei »*, di cui ignoro l'autore.

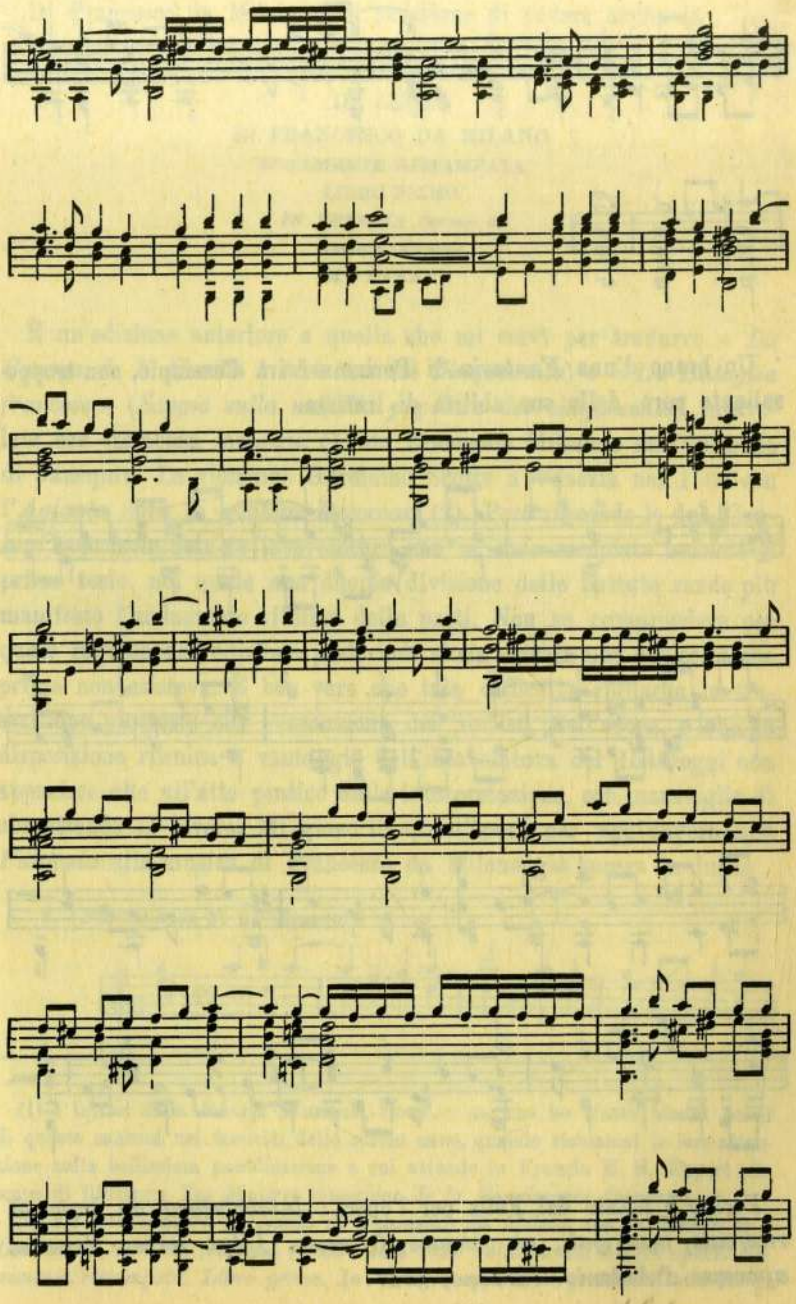
5. *Fantasia* di Perino Fiorentino.

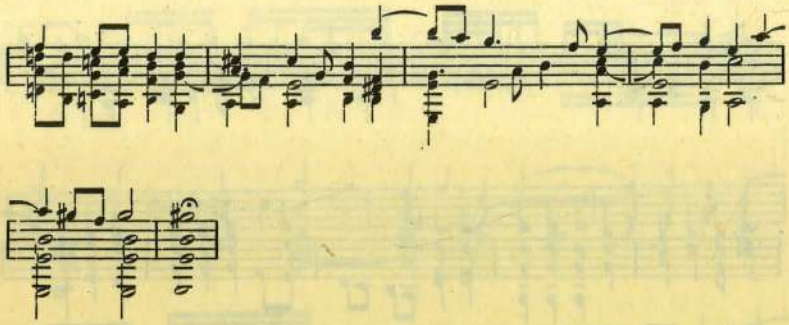




6. « *O felici ochi miei* » de P. F.

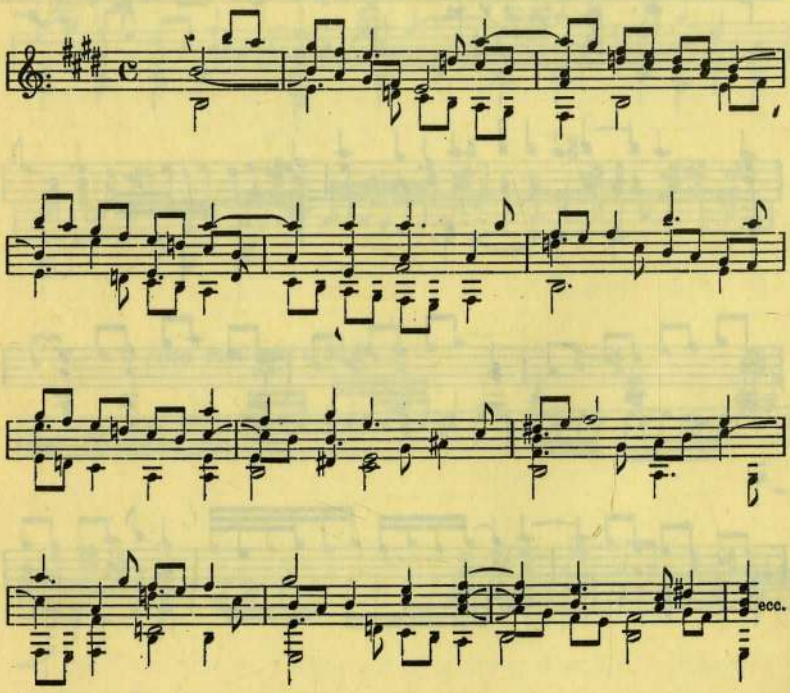






Un brano d'una *Fantasia* di Perino servirà d'esempio, non troppo saliente però, della sua abilità di liutista.

7.



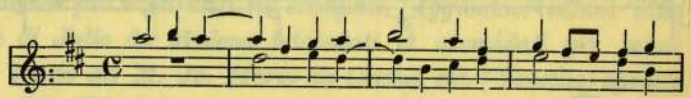
Perino è notato dal Fétis per l'opera: *Intabolatura da liuto di ricercate, madrigali, et canzone francese. Libro terzo; Venezia, appresso d'Antonio Gardano, 1547.*

Di Francesco da Milano ebbi occasione di vedere anche la

INTABOLETURA
DE LEUTO
DI FRANCESCO DA MILANO
NOVAMENTE RISTAMPATA
LIBRO PRIMO
IN VENETIA Apresso di
Antonio Gardane
M.D.XXXXVI.

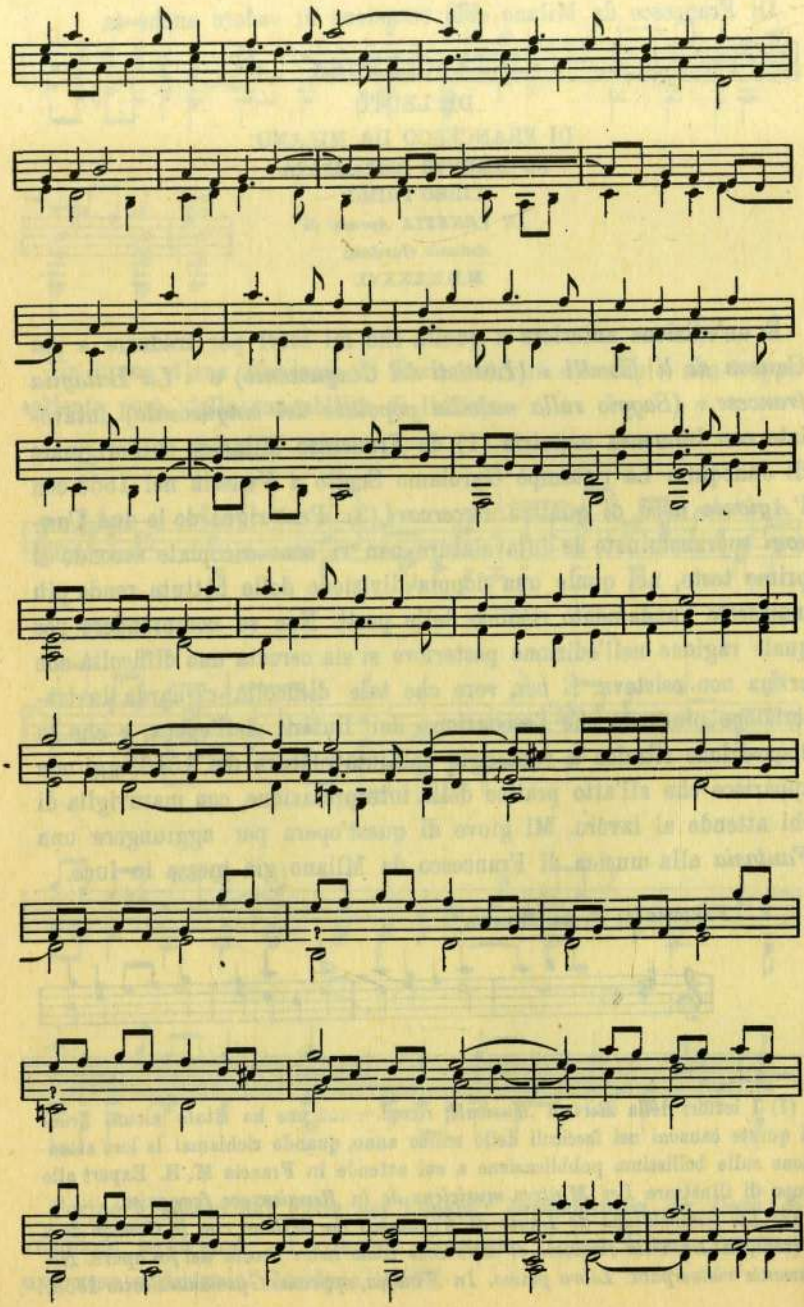
È un'edizione anteriore a quella che mi servì per tradurre « *La Canzon de li Uccelli* » (*Liutisti del Cinquecento*) e « *La Bataglia francese* » (*Saggio sulla melodia popolare del cinquecento*) intavolate con immensa maestria (1) da Francesco Milanese sull'originale di Janequin. La ristampò Gyrolamo Scotto a Venezia nel 1563 con l'*Agionta nova* di quattro *Recercari* (2). Però riguardo le due *Canzoni* sopranominate le intavolature non vi sono ricopiate secondo il primo testo, nel quale una doppia divisione delle battute rende più manifesto l'andamento ritmico delle parti. Non so comprendere per quale ragione nell'edizione posteriore si sia cercata una difficoltà che prima non esisteva. È ben vero che tale difficoltà riguarda la trascrizione piuttosto che l'esecuzione dei liutisti dell'epoca, e che la disposizione ritmica a vantaggio dell'intavolatura del 1546 oggi non apparisce che all'atto pratico della interpretazione, con maraviglia di chi attende al lavoro. Mi giovo di quest'opera per aggiungere una *Fantasia* alla musica di Francesco da Milano già messa in luce.

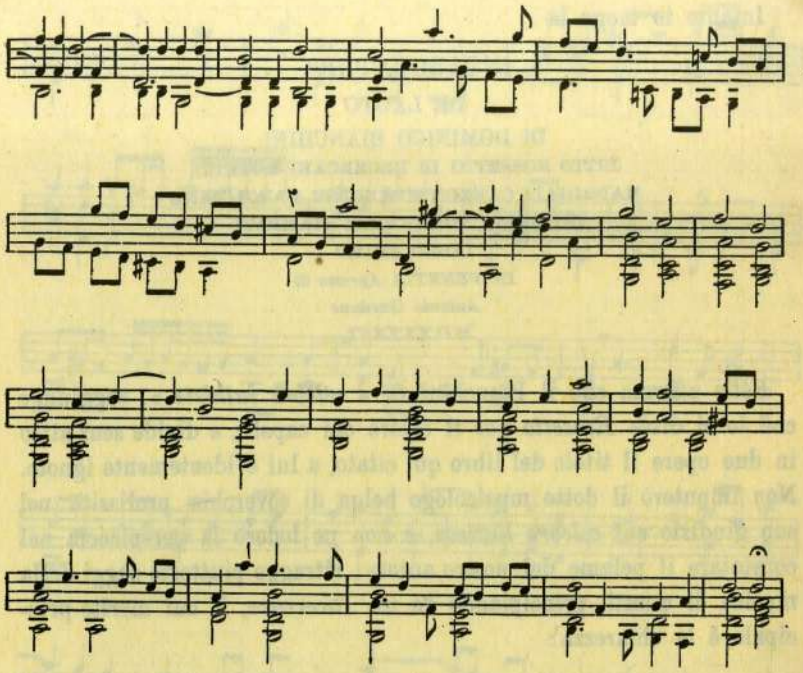
8. *Fantasia* di F. da Milano.



(1) I lettori della *Rivista Musicale*, ricorderanno che ho citato alcuni brani di queste canzoni nei fascicoli dello scorso anno, quando richiamai la loro attenzione sulla bellissima pubblicazione a cui attende in Francia M. H. Expert allo scopo di illustrare *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française.*

(2) *La Intabolatura de Lauto di Francesco da Milano con la Canzon de li Uccelli, la Bataglia francese et altre cose come nella tavola nel fin apare. Novamente ristampata. Libro primo. In Vinegia appresso Gyrolamo Scotto 1563.*





Il Catalogo Liepmannssohn offre pure le seguenti opere di Francesco Milanese:

Intabolatura de lauto. De motetti recercari & canzoni francese novam. ristampata. Libro secondo. Venet., Ant. Gardane, 1546; e

Intabolatura de lautto libro settimo. Recercari novi del divino M. Franc. da Milano. Estratti da li sei proprii esemplari liquali non sono mai più stati visti ne stampati. Aggiontovi alcuni altri recercari di Julio da Modena intabulati et acomodati per sonar sopra il lautto da M. Jo. Maria da Crema, etc. (Venetiis) apresso di Hier. Schotto, 1548.

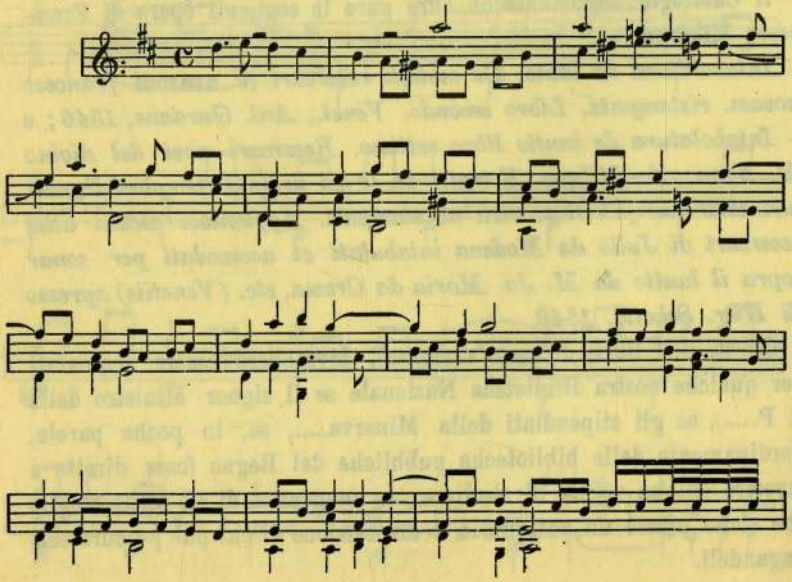
Questi due libri, di certo rarissimi, dovrebbero essere acquistati per qualche nostra Biblioteca Nazionale se il signor Ministro della I. P....., se gli stipendiati della Minerva....., se, in poche parole, l'ordinamento delle biblioteche pubbliche del Regno fosse diretto a favorire chi ha voglia di studiare; in mancanza di ciò torna meglio che siano presso un antiquario a disposizione di chi può procurarseli pagandoli.

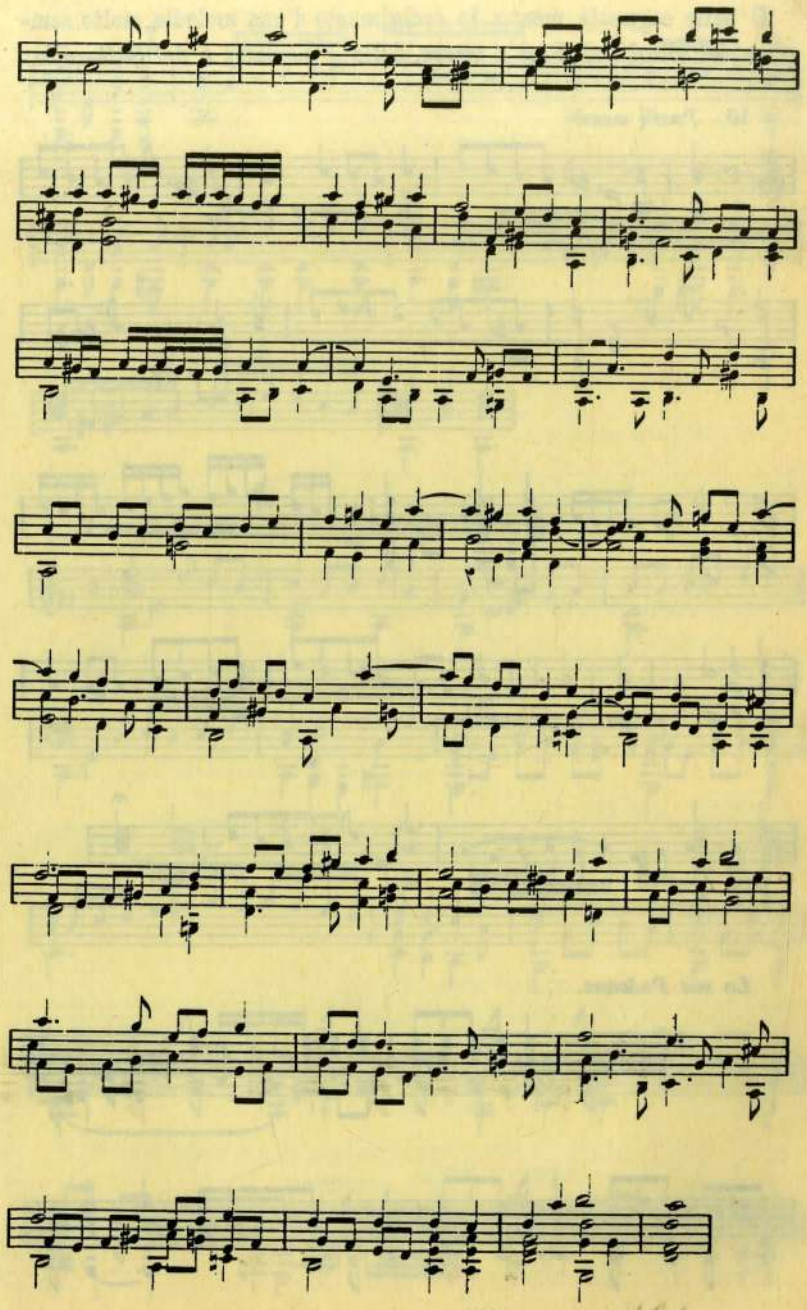
Intanto io tengo la

INTABOLATURA
DE LAUTO
DI DOMINICO BIANCHINI
DITTO ROSSETTO DI RECERCARI MOTETTI
MADRIGALI CANZON FRANCESE NAPOLITANE
ET BALLI NOVAMENTE STAMPATI
LIBRO PRIMO
IN VENETIA Apresso di
Antonio Gardane
M.D.XXXXVI.

Fétis afferma che il Bianchini fu « *célèbre luthiste* », soggiunge che lo si disse *Rossetto* per il colore dei capelli, e divide senz'altro in due opere il titolo del libro qui citato, a lui evidentemente ignoto. Non imputerò il dotto musicologo belga di soverchia prolissità nel suo giudizio sul *celebre liutista*, e non ne loderò la perspicacia nel constatare il pelame del nostro autore; ritraggo piuttosto saggi della musica di questi, principiando da un *Ricercare*, il cui merito principale è la chiarezza:

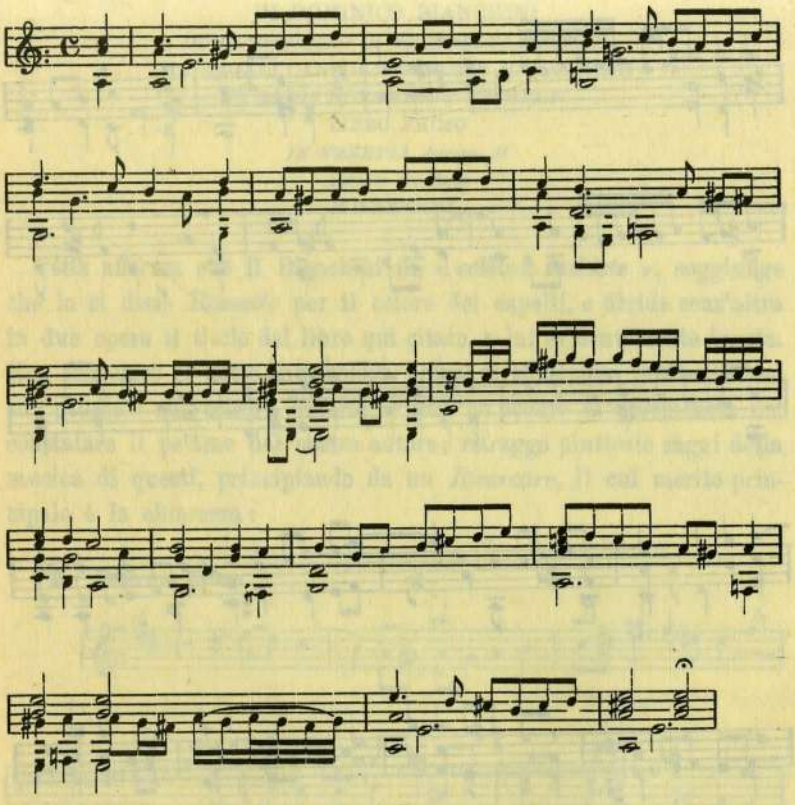
9. *Recercar primo.*



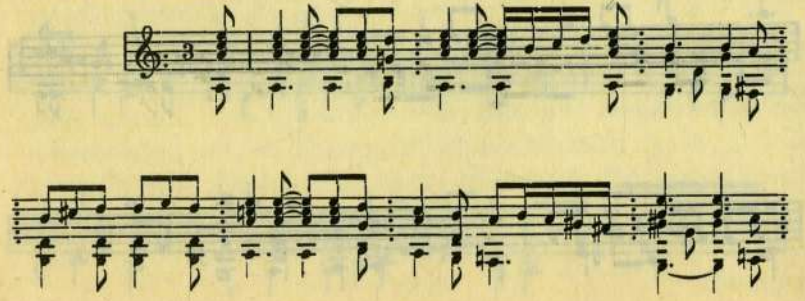


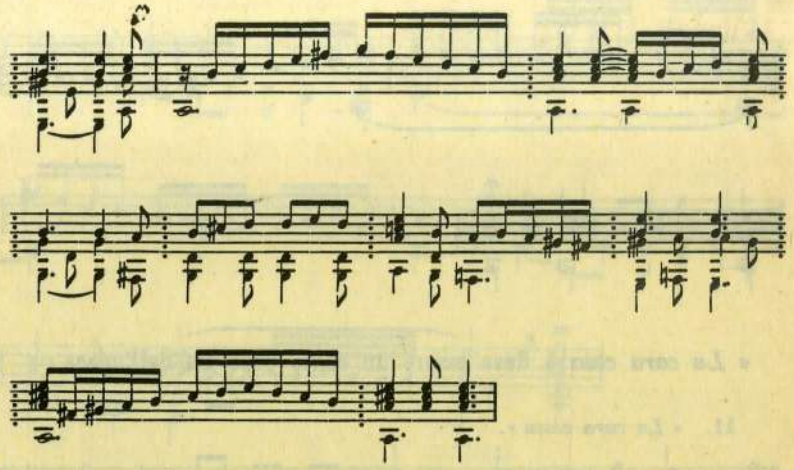
Il ballo seguente mostra lo svolgimento d'una melodia molto semplice nei ritmi del *Pass'e mezzo*, della *Padovana* e del *Saltarello*:

10. *Pass'e mezo.*

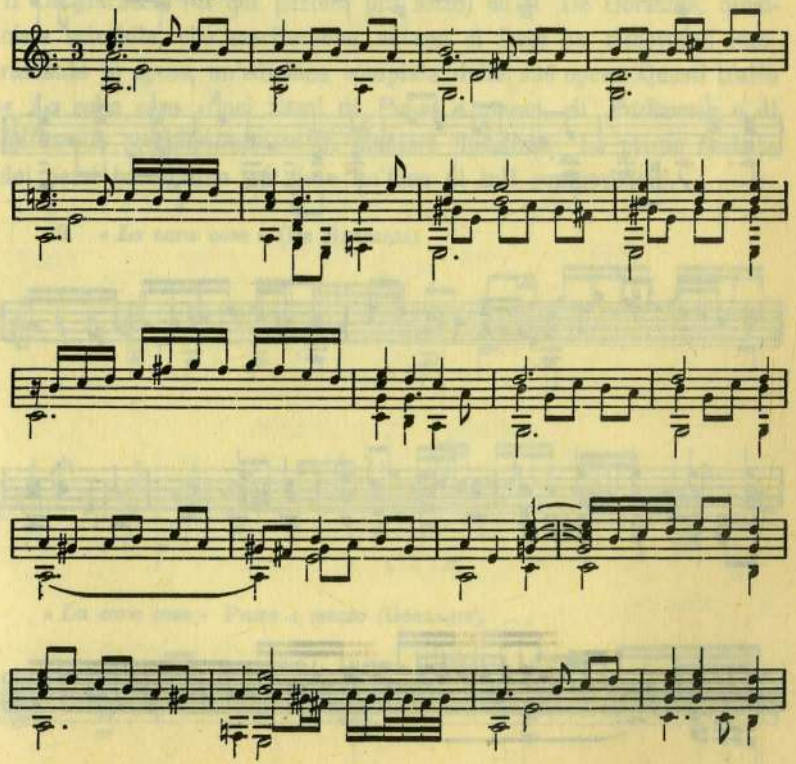


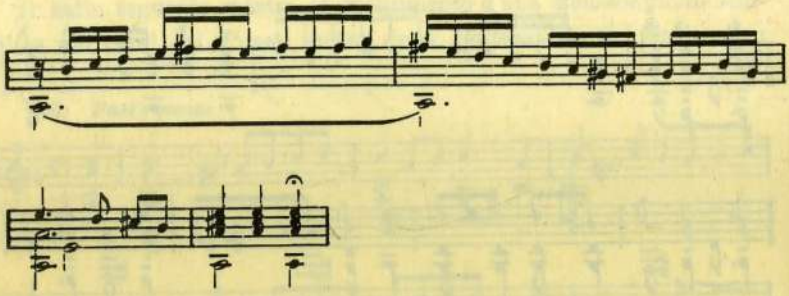
La sua Padoana.





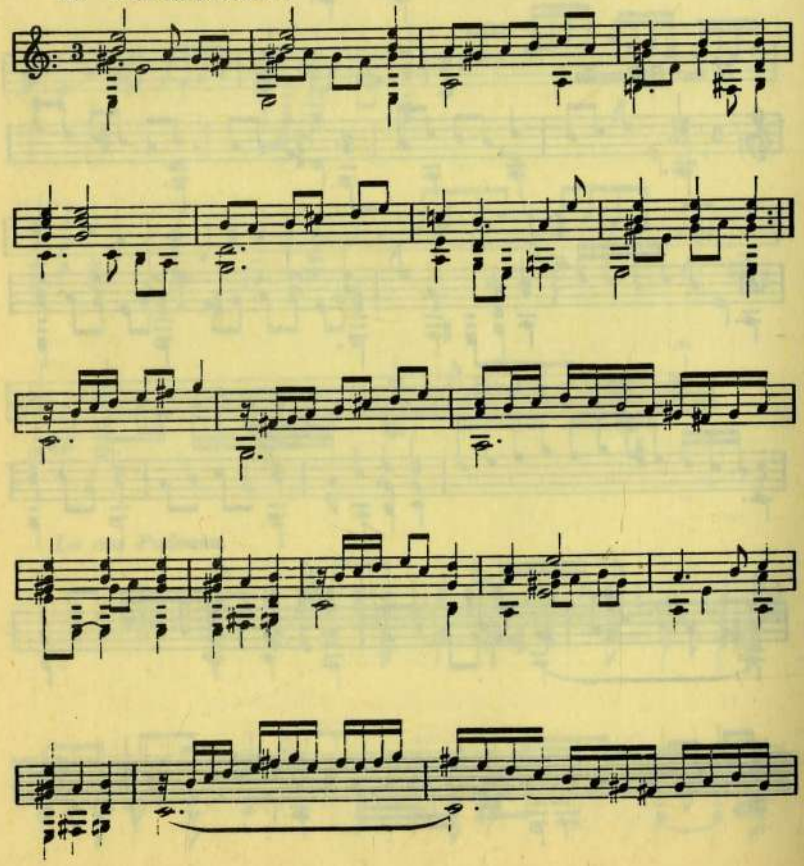
Il suo Saltarello.

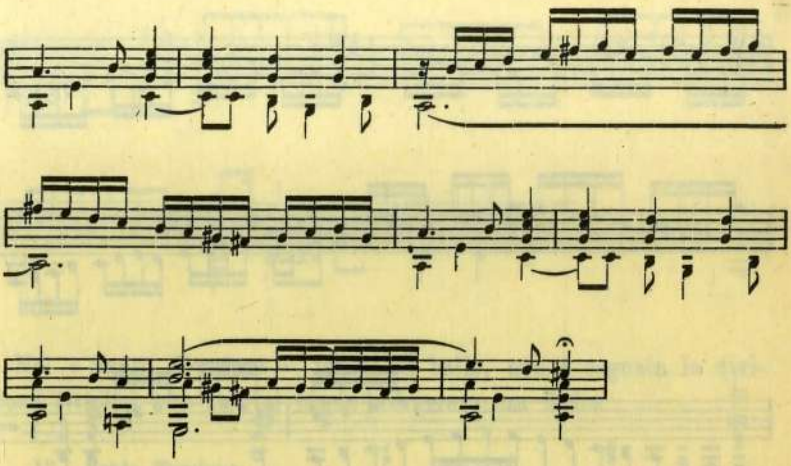




« *La cara cosa* » deve essere un canto popolare dell'epoca :

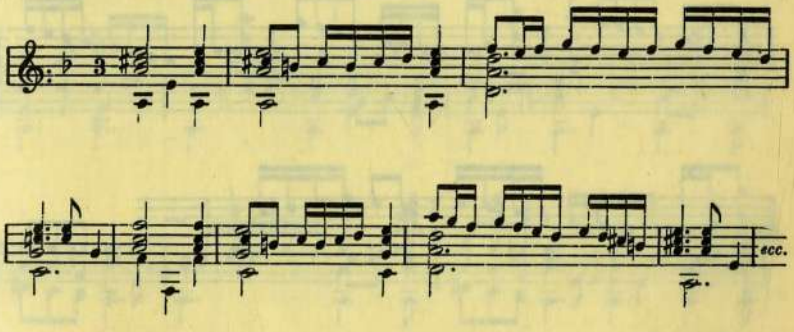
11. « *La cara cossa* ».



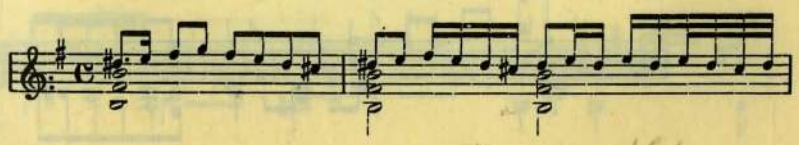


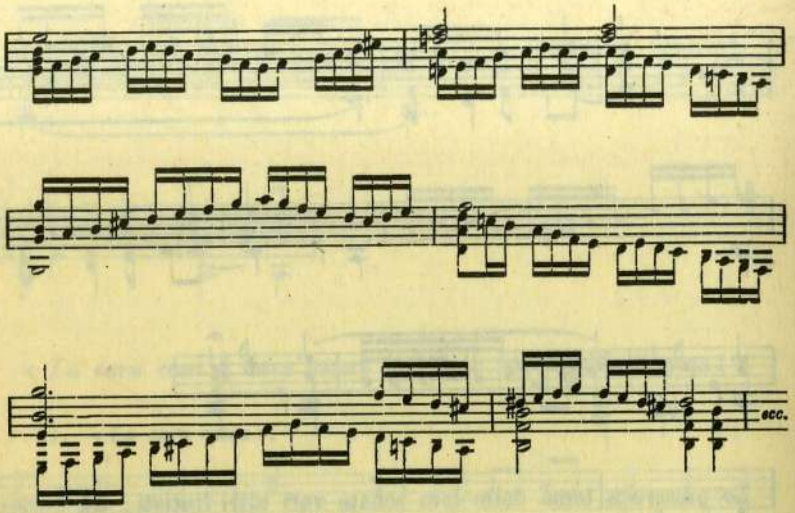
Lo presero a tema delle loro sonate varî altri liutisti; tra questi il De Barberis (di cui parlerò più sotto) ed il De Gorzanis, musicista mirabile, che meriterebbe, se non ci fosse da rimetterci interamente le spese, un'edizione completa delle sue opere. Questi trattò « *La cara cosa* » nei ritmi di *Passo e mezzo*, di *Padovana* e di *Saltarello* con *diminuzioni* di maniera finissima. Le prime battute dei pezzi basteranno per dare un'idea di tali composizioni.

12. « *La cara cosa* » (De Barberis).

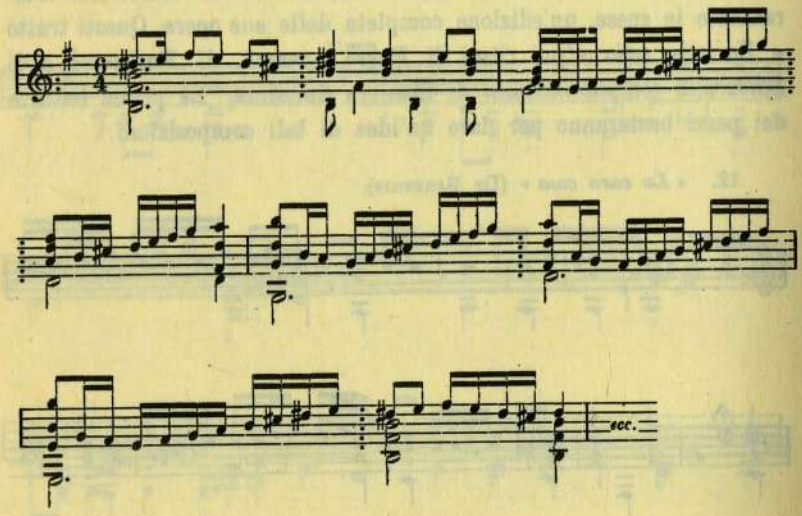


« *La cara cosa* » *Passo e mezzo* (Gorzanis).

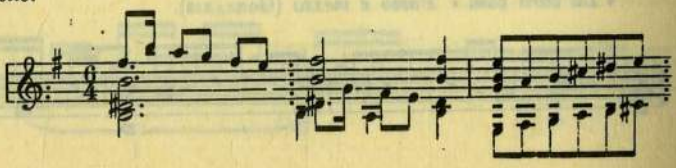


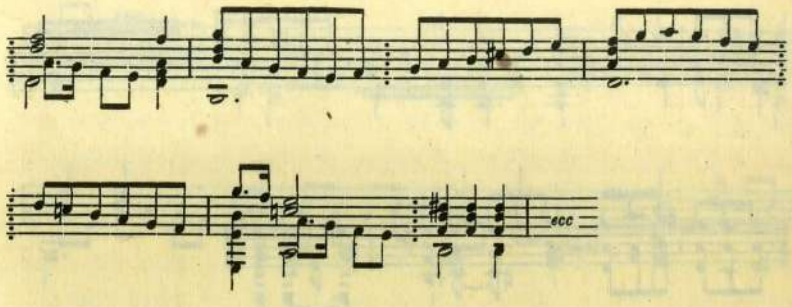


Padoana.



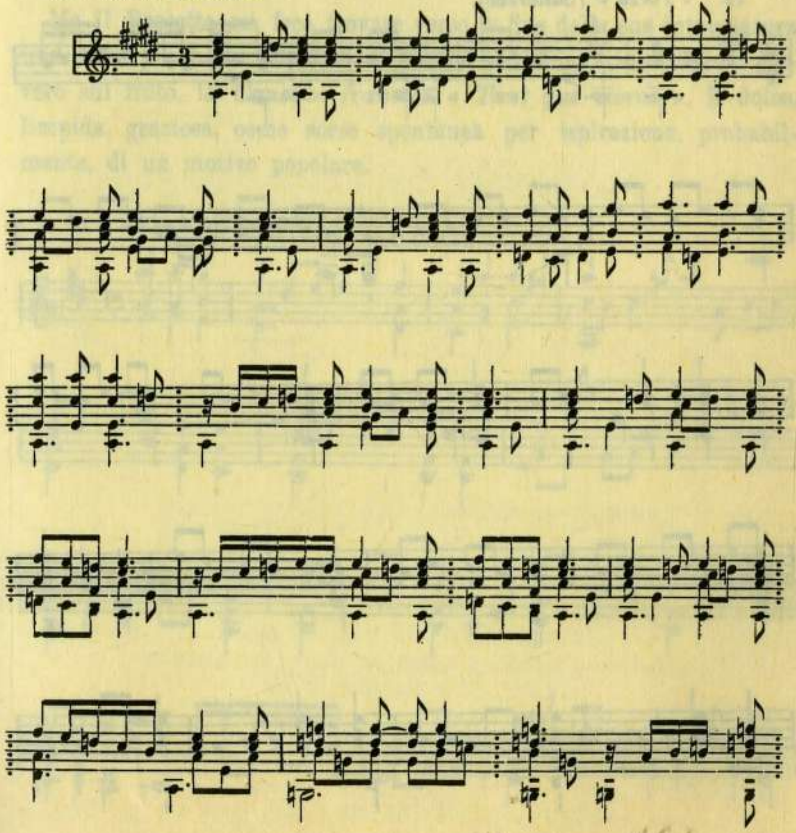
Saltarello.

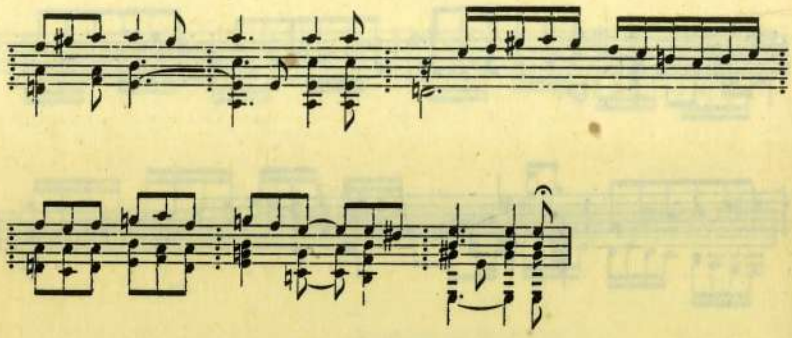




Nel « *Santo Erculano* », tempo di ballo, non è segnata la divisione ritmica, che però si lascia scorgere senza fatica:

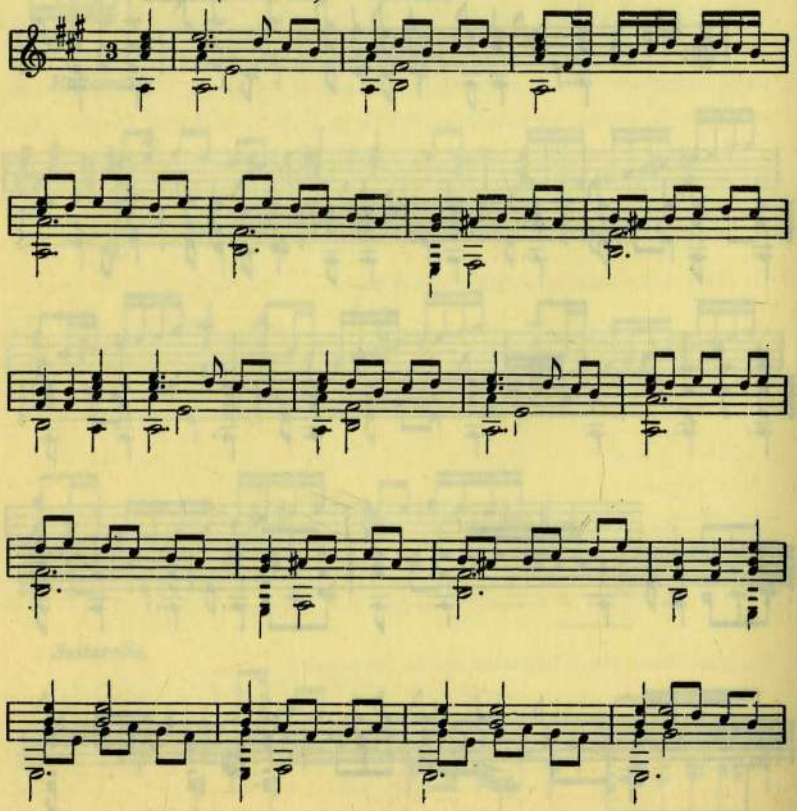
13. *Santo Erculano.*

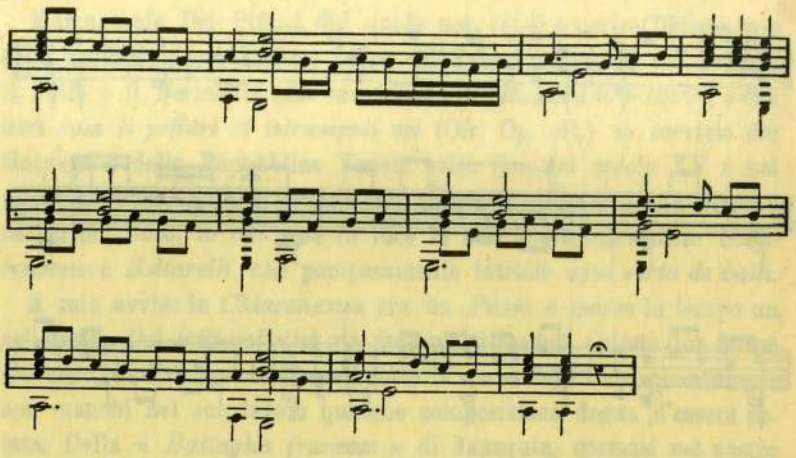




La « *Torza* » (*Saltarello*) rispecchia in forma elegante il carattere semplice, senza colore, delle danze di quell'epoca.

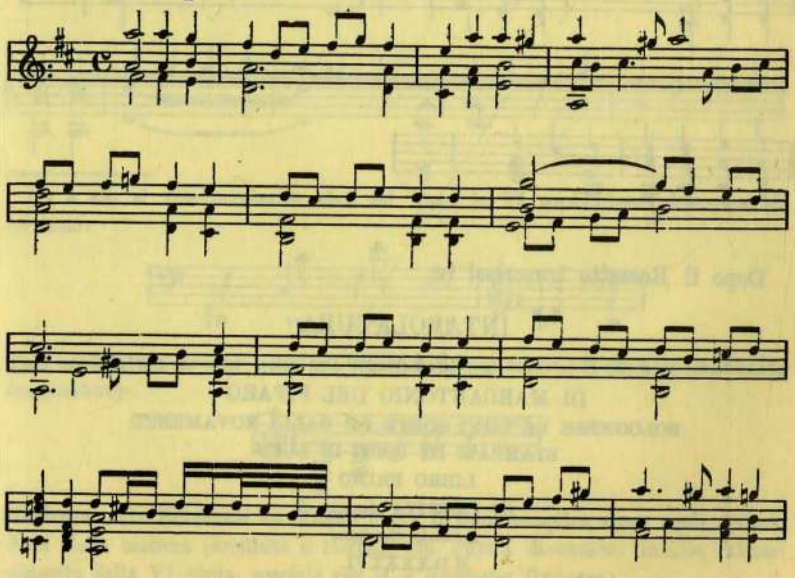
14. « *Torza* » *(Saltarello).*

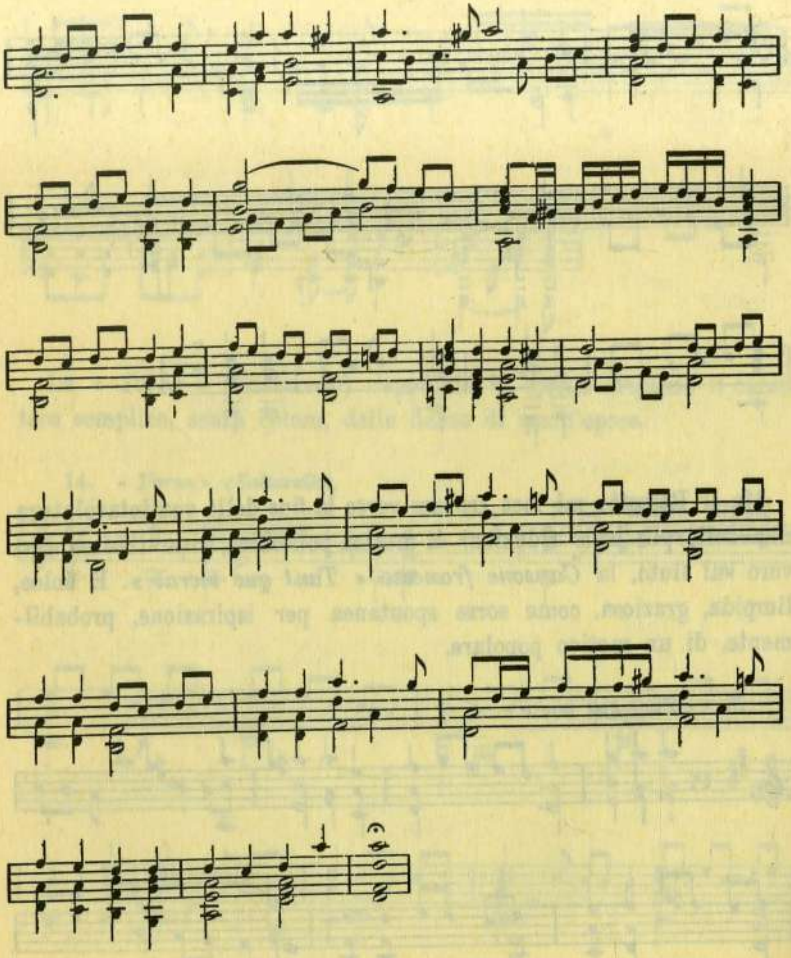




Ma il Rossetto mi fece trovare verso la fine della sua intavolatura una delle più belle riduzioni di musica polifonica, riuscitissima davvero sul liuto, la *Canzone francese* « *Tant que vivrai* ». È dolce, limpida, graziosa, come sorse spontanea per ispirazione, probabilmente, di un motivo popolare.

15. « *Tant que vivrai* ».





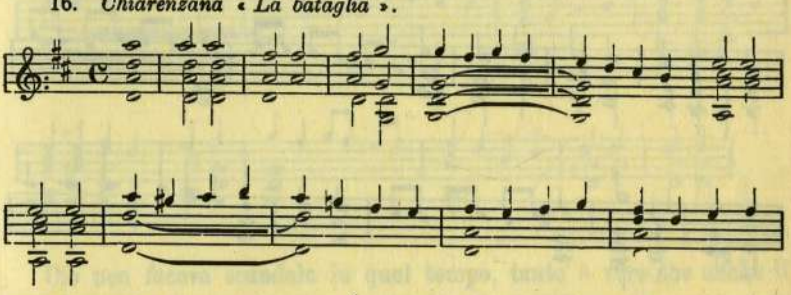
Dopo il Rossetto trascrissi la

INTABOLATURA
DE LAUTO
DI MARCANTONIO DEL PIFARO
BOLOGNESE DE OGNI SORTE DE BALLI NOVAMENTE
STAMPATI ET POSTI IN LUCE
LIBRO PRIMO
IN VENETIA Apresso di
Antonio Gardane
M.D.XXXXVI.

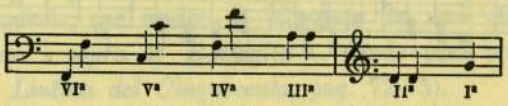
Marcantonio Del Pifaro, sul quale non seppi scoprire notizie, non è da confondere col Piffaro, padre del Tromboncino, di cui parlano il Fétis e il Bertolotti (*La musica in Mantova, 1400-1600*), e che fiorì *cum li piffari et istrumenti soi* (Cfr. Op. cit.) al servizio dei Gonzaga e della Repubblica Veneta sulla fine del secolo XV e nei primi anni del XVI. Il nostro Del Pifaro si dilettava sul liuto e nel primo libro, in cui pose in luce la sua bravura, raccolse *Chiarenzane* e *Saltarelli*, che pomposamente intitolò *ogni sorta de balli.*

A mio avviso la *Chiarenzana* era un *Passo e mezzo* in tempo un po' stretto. Del *Saltarello* ho già dato molti esempî. Queste due forme finiscono col divenire stucchevoli sotto la mano del Pifaro, quantunque non manchi nel suo lavoro qualche composizione degna d'essere notata. Della « *Battaglia francese* » di Janequin, sparsasi nel nostro paese per l'intavolatura di Francesco da Milano, che riprodusse in modo preciso l'originale (1), il Pifaro prese due brani e ne allestì una *Chiarenzana:*

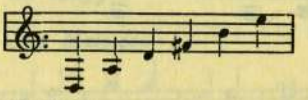
16. *Chiarenzana « La bataglia ».*



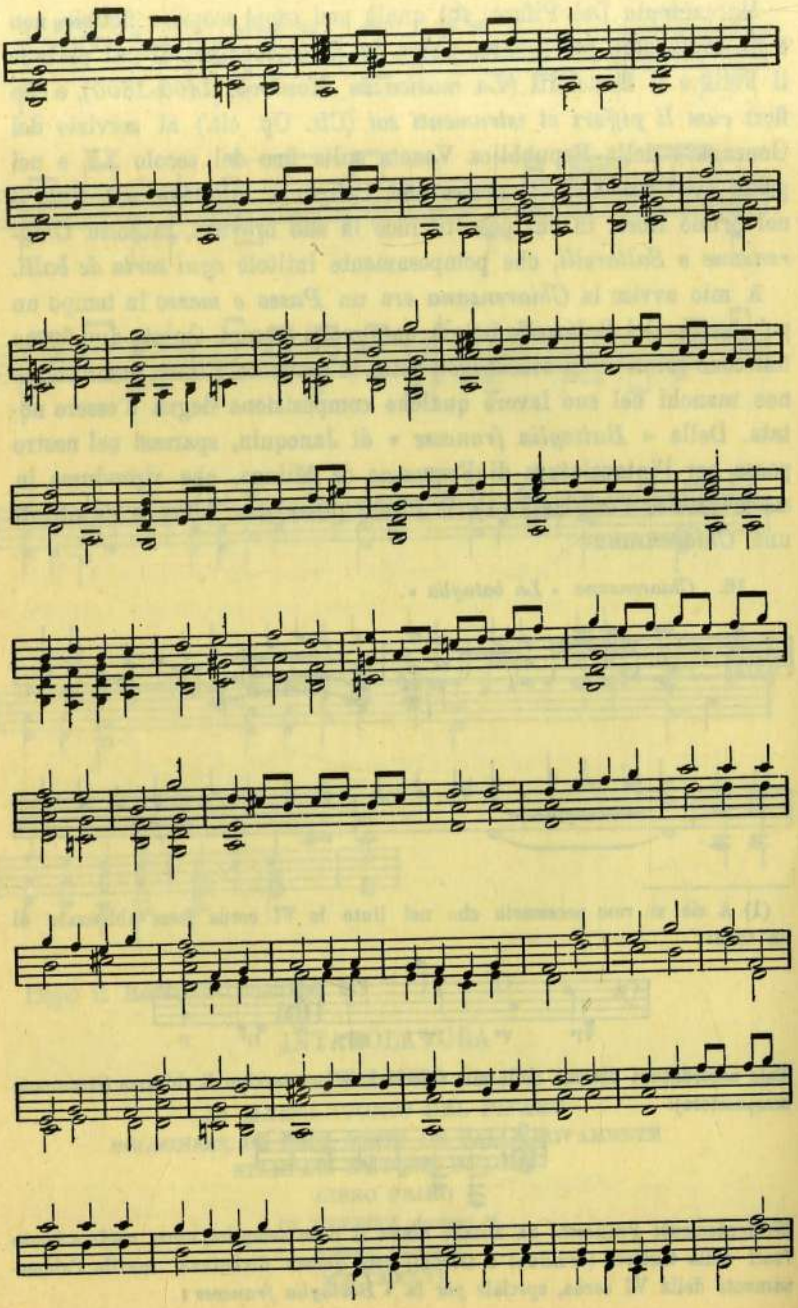
(1) A ciò si rese necessario che nel liuto la VI corda fosse abbassata di un tono:

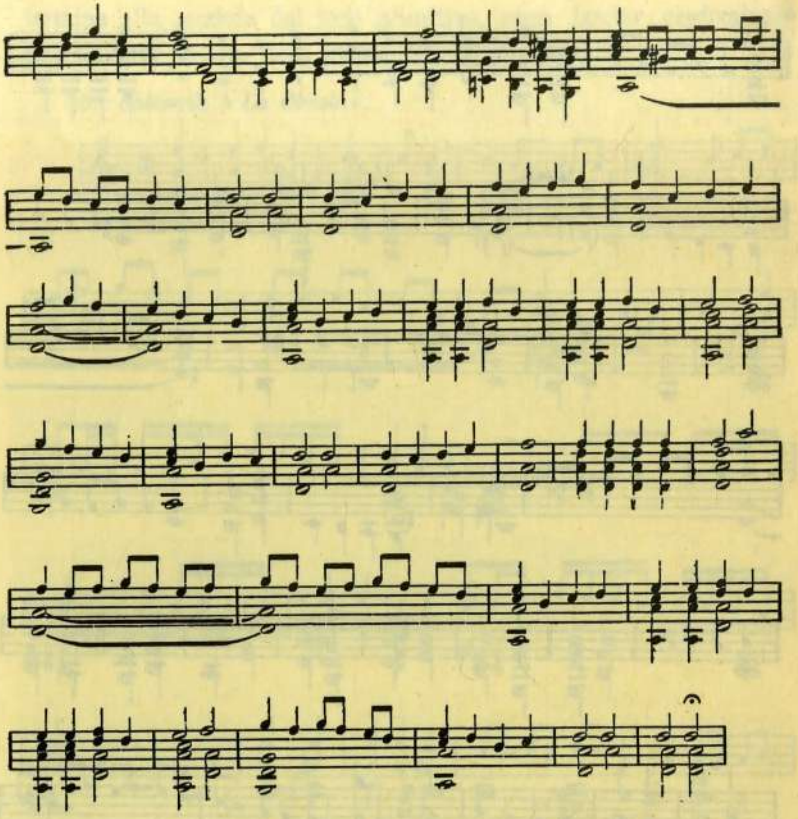


Tale accordatura diviene nella mia trascrizione per terzino di chitarra (stromento traspositore):



Evidentemente Francesco da Milano usava il liuto semplice, senza corda a vuoto fuori della tastiera (arciliuto o tiorba); con questa diventava inutile l'abbassamento della VI corda, speciale per la « *Battaglia francese* ».

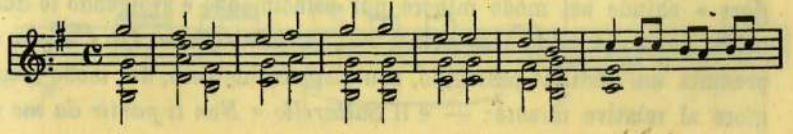


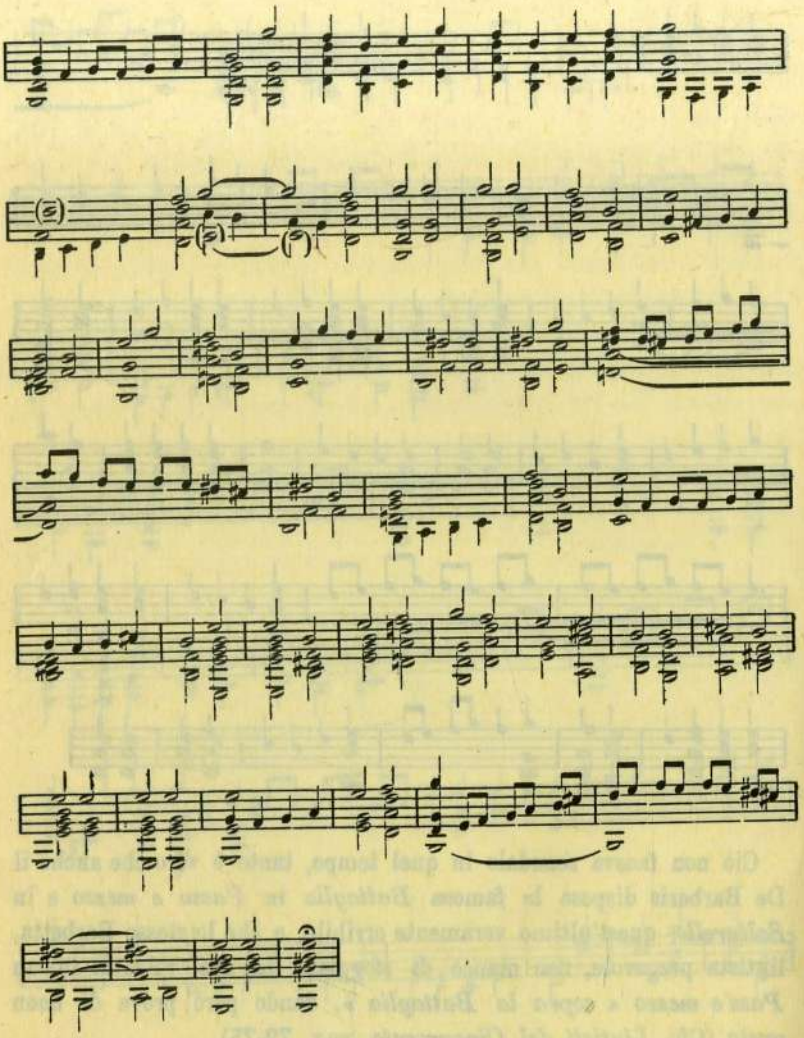


Ciò non faceva scandalo in quel tempo, tanto è vero che anche il De Barberis dispose la famosa *Battaglia* in *Passo e mezzo* e in *Saltarello*, quest'ultimo veramente orribile, e che lo stesso Barbetta, liutista pregevole, non mancò di sfoggiare la sua valentia in un *Pass'e mezzo « sopra la Battaglia »*, dando però prova di buon gusto (Cfr. *Liutisti del Cinquecento*, pag. 72-75).

Nella *Chiarenzana « La Malvezza »* il tono iniziale è *sol magg.*, e il ballo finisce in *mi magg.*

17. *Chiarenzana « La Malvezza »*.

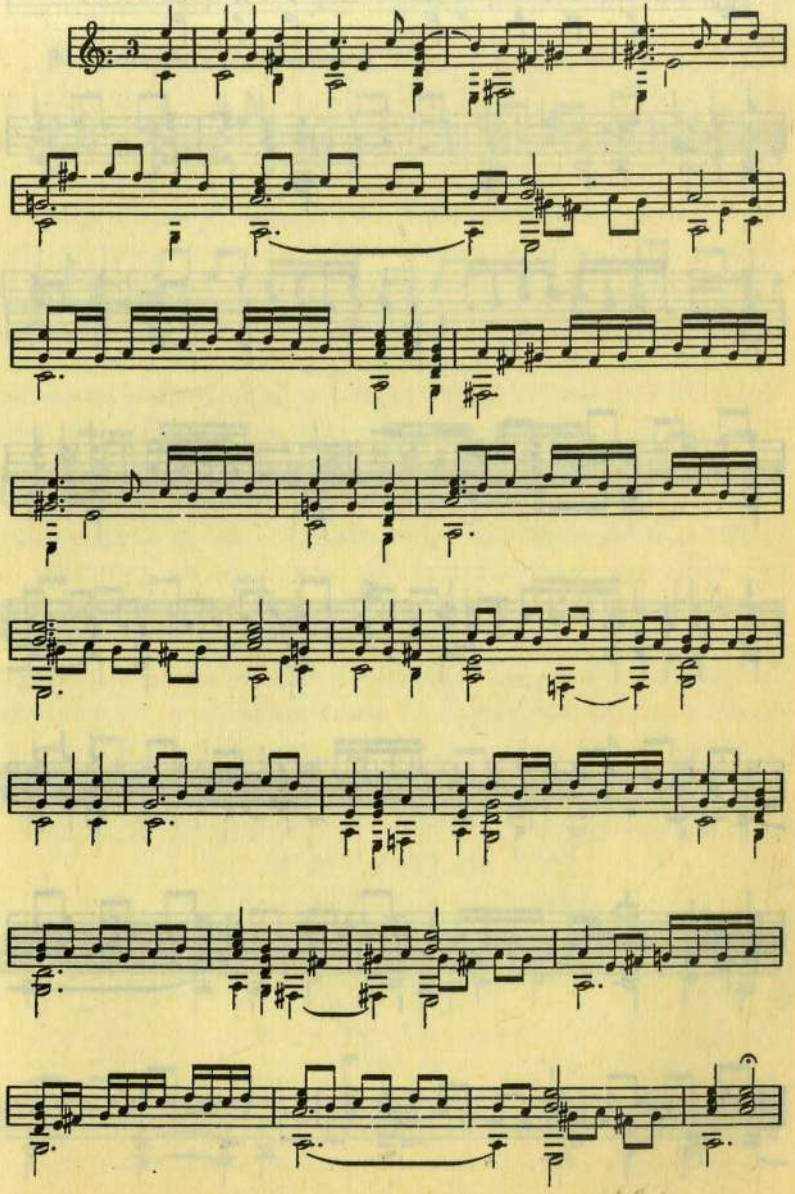




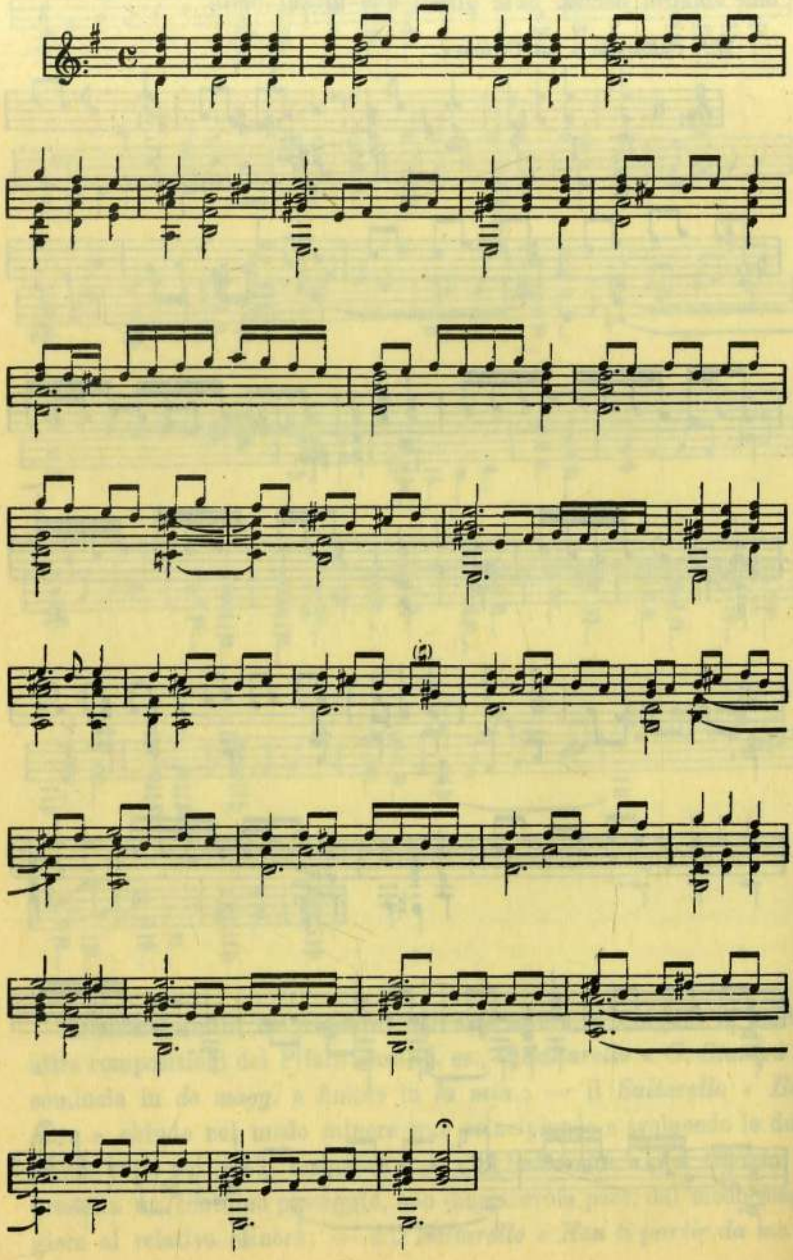
Stranezze simili, nei riguardi dell'arte severa, si scorgono in molte altre composizioni del Pifaro; così, p. es., il *Saltarello « G. Stampa »* comincia in *do magg.* e finisce in *la min.*; — il *Saltarello « Bel fiore »* chiude nel modo minore pur principiando e svolgendo le due prime parti nel modo maggiore; — il *Saltarello « La Ciriola »* presenta un continuo passaggio, non dispiacevole però, dal modo maggiore al relativo minore; — e il *Saltarello « Non ti partir da me »*

termina alla seconda del tono primitivo, senza lasciar predominare una tonalità decisa. Ecco questi due ultimi balli:

18. *Saltarello « La Ciriola »*.

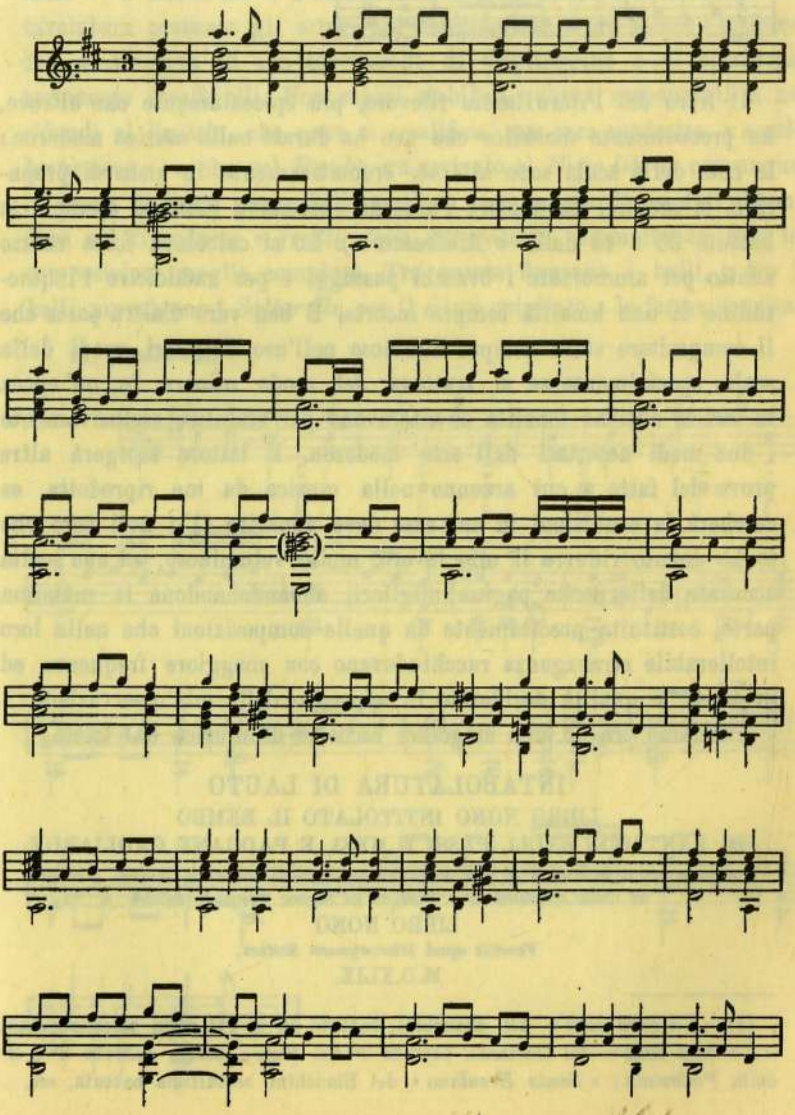


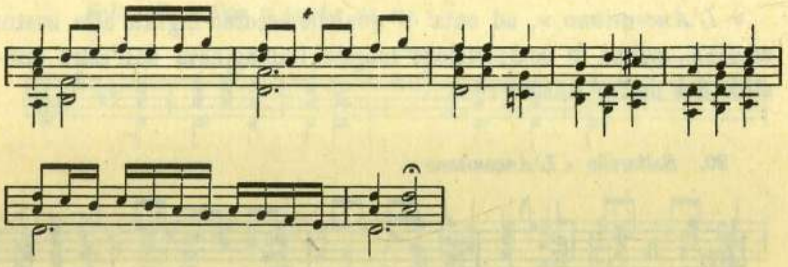
19. *Saltarello « Non ti partir da me ».*



« *L'Anconitano* », ad onta di qualche accordo ingrato alle nostre orecchie, parmi la composizione meglio immaginata dall'estro artistico del nostro liutista :

20. *Saltarello « L'Anconitano ».*





Il libro del Pifaro lascia rilevare, più spiccatamente che altrove, un procedimento melodico che non ha durato nella musica moderna: le note della scala sono alterate cromaticamente in vista di preparare, o, meglio, annunziare l'accordo successivo (Cfr. ad esempio le battute 26 e 44 della « *Malvezza* »). Lo si calcolava forse mezzo adatto per ammorzare i bruschi passaggi e per raddolcire l'inquietudine di una tonalità sempre incerta. È ben vero d'altra parte che il compositore stava sempre dubbioso nell'uso dei veri gradi della scala, specialmente se si trattava del modo minore, in un' epoca in cui le antiche tonalità si alteravano per stabilire esclusivamente i due modi accettati dall' arte moderna. Il lettore scorgerà altre prove del fatto a cui accenno nella musica da me riprodotta, se cercherà le condizioni in cui esso deve apparire (1); noti però che io ho dovuto ridurre il mio lavoro, molto voluminoso, ad una scelta accurata delle poche pagine migliori, abbandonandone la massima parte, costituita precisamente da quelle composizioni che nella loro intollerabile stravaganza racchiudevano con maggiore frequenza ed evidenza le qualità desiderate in appoggio della mia osservazione.

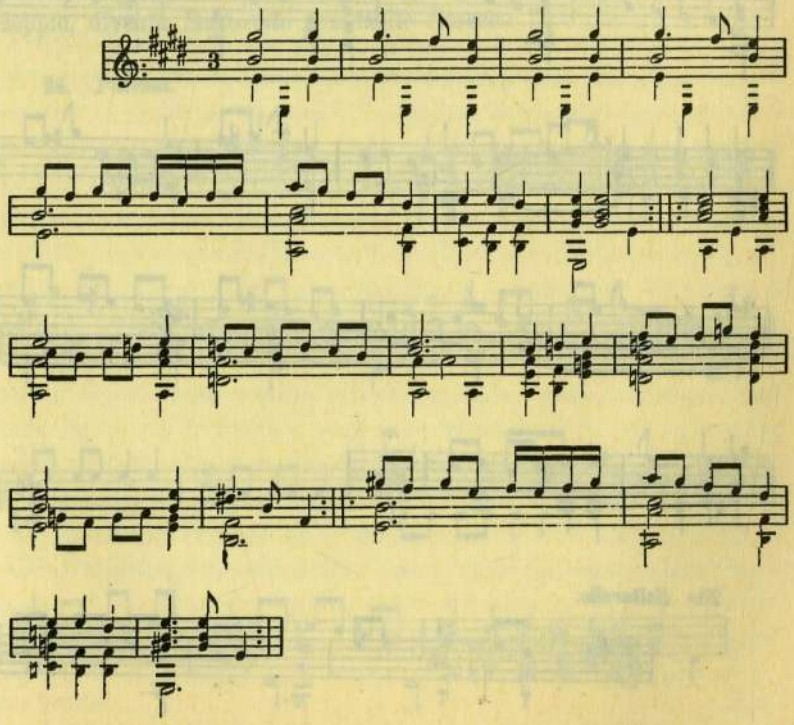
Passiamo ora ad una singolare raccolta di musica dal titolo:

INTABOLATURA DI LAUTO
LIBRO NONO INTITOLATO IL BEMBO
DI FANTASIE, BALLI, PASSI E MEZI, E PADOANE GAGLIARDE
Composta per il Reverendo M. p.re Melchioro de Barberis Padoano, Musico, & sonator di Lauto eccellentissimo. Dedicato al Signor Torquato Bembo.
LIBRO NONO
Venetiis apud Hieronymum Scotum,
M.D.XLIX.

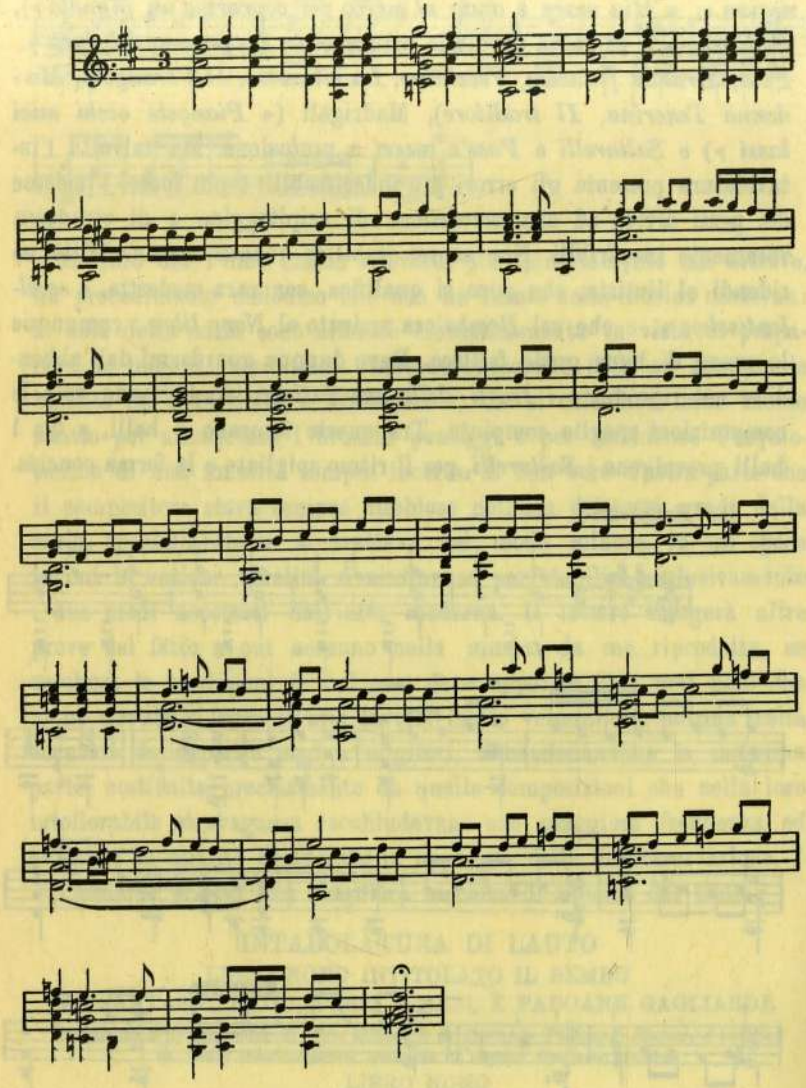
(1) « *La cara casa* » del Bianchini, battute 10ª e 11ª della seconda parte; « *La cara casa* » del Gorzanis, battuta 5ª del *Pass'e mezzo*, battute 2ª e 3ª della *Padovana*; « *Santo Erculano* » del Bianchini, sestultima battuta, ecc.

Contiene di tutto un po': canti popolari (« *Il vecchio da Conegian* », « *Mia mare e anda al merco per coprarme un pignolo* »), *Fantasie*, arie di danza dal titolo seducente (« *La pavana del duca* », *Piva*, *Brando francese*, *Vesentino*, *La vilanella*, *Il Formigoto*, *Madonna Tenerina*, *Il traditore*), Madrigali (« *Piangete occhi miei lassi* ») e *Saltarelli* e *Pass'e mezzi* a profusione. Ma talvolta l'intavolatura presenta gli errori più indecifrabili, e più spesso l'insieme dei pezzi arriva ad una espressione di scipitaggine e di stranezza veramente insoffribili. Non saprei stabilire quanta responsabilità ne ridondi al liutista, che pure si qualifica, con rara modestia, « *eccellentissimo* », e che col *Bembo* era arrivato al *Nono libro ;* comunque la prova di buon gusto fallisce. Devo dunque guardarmi dall'abbondare nel riprodurre *i frutti delle sue fatiche,* ammettendo solo le composizioni meglio compiute. Tra queste figurano i balli, e tra i balli prevalgono i *Saltarelli*, per il ritmo spigliato e la forma concisa.

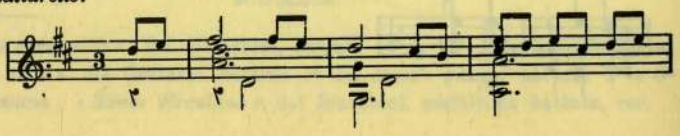
21. *Saltarello.*

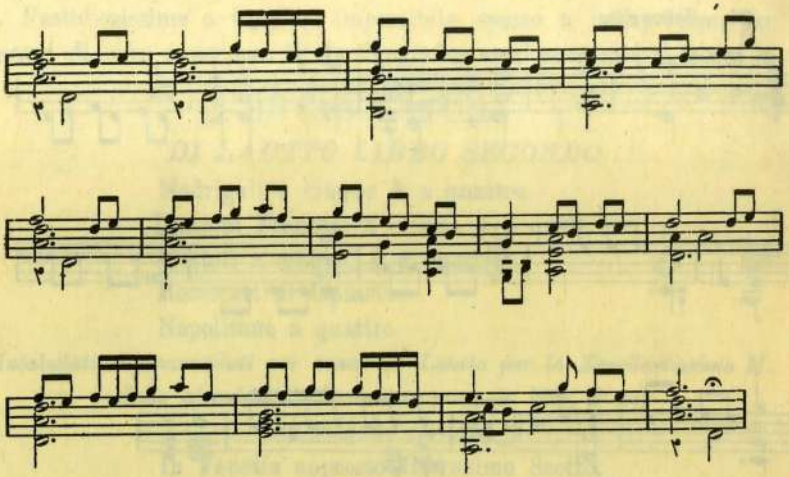


22. *« La Bertonzina » (Saltarello o Pavana?).*



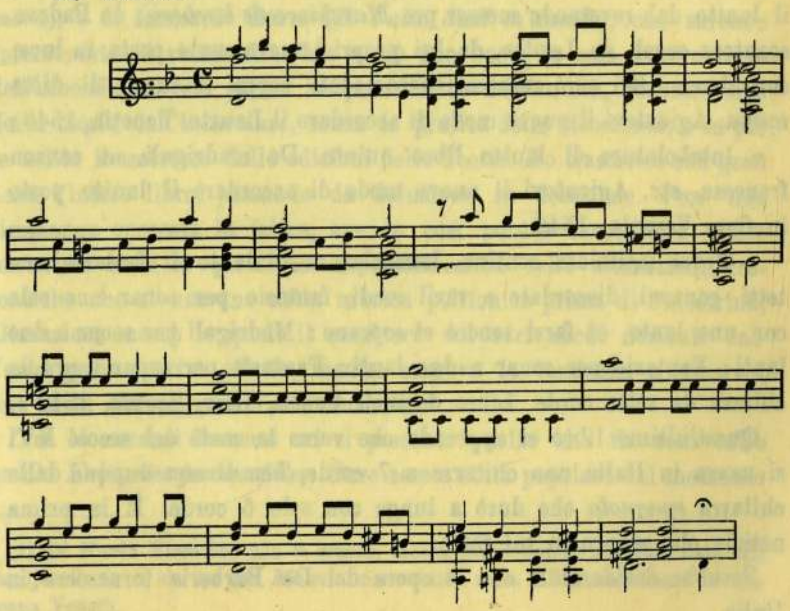
23. *Saltarello.*



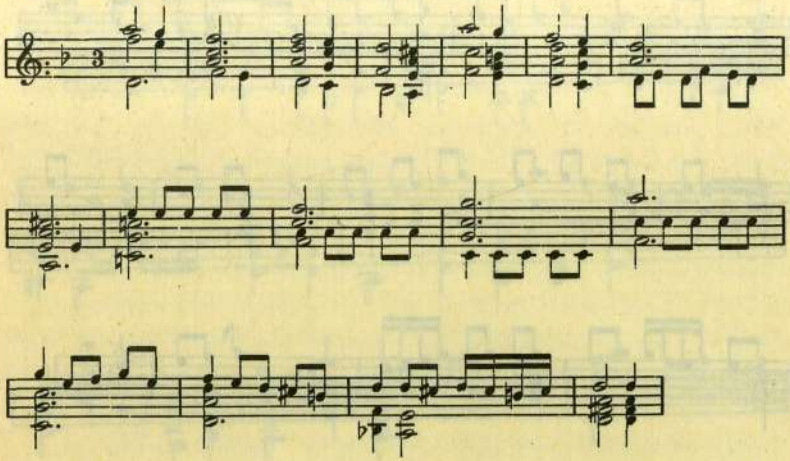


Una *Pavana*, che si spiega nel ritmo di quattro quarti, differenziandosi dalla *Padovana-Gagliarda* a ritmo ternario semplice o doppio, diventa *Saltarello* con facile ritocco:

24. *Pavana.*



25. *Saltarello.*



Di Melchiore de Barberis, non ricordato da biografi e bibliografi, il Catalogo Liepmannssohn contiene le opere:

« Intabolatura di lautto libro quarto de la messa di Antonio Fevino sopra ave Maria intabulata et accomodata per sonare sopra il lautto dal reverendo messer pre *Marchiore de barberiis* da Padova sonatore eccel. de Lautto, da lui proprio nuovamente posta in luce, con alcuni altri suoi recercari accomodati sopra il tuono di ditta messa. Agiontovi il nuovo modo di accordare il Lautto. Venetia, 1546;

« Intabolatura di lautto libro quinto. De madrigali, et canzon francese, etc. Agiontovi il nuovo modo di accordare il lautto posto in fine. Venetia, 1546;

« Opera intitolata contina. Intabolatura di lauto di fantasie, motetti, canzoni, discordate a varii modi, fantasie per sonar uno solo con uno lauto, et farsi tenore et soprano: Madrigali per sonar a due lauti: Fantasie per sonar a due lauti: Fantasie per sonar sopra la chitara da sette corde. Libro decimo. Venet., Hier. Scotus, 1549 ».

Quest'ultimo libro ci apprende che verso la metà del secolo XVI si usava in Italia una chitarra a 7 corde, ben diversa dunque dalla chitarra *spagnola* che durò a lungo con sole 5 corde. È la prima notizia che scopro di tal fatto.

Sarebbe desiderabile che le opere del De Barberis tornassero in Italia.

Fastidiosissima a leggere, impossibile spesso a interpretare, per errori di cifre e per una forma tipografica assai poco chiara, trovai la

INTABOLATURA
DI LAUTTO LIBRO SECONDO
Madrigali a cinque & a quattro
Canzoni Franzese a cinque & a quattro
Motteti a cinque, & a quattro
Recercari di fantasia
Napolitane a quattro
Intabulati & accomodati per sonar di Lautto per lo Excellentissimo M. Julio abondante. Novamente poste in luce, & per lui medemo corretti.
In Venetia appresso Hieronimo Scotto.
M.D.XLVIII.

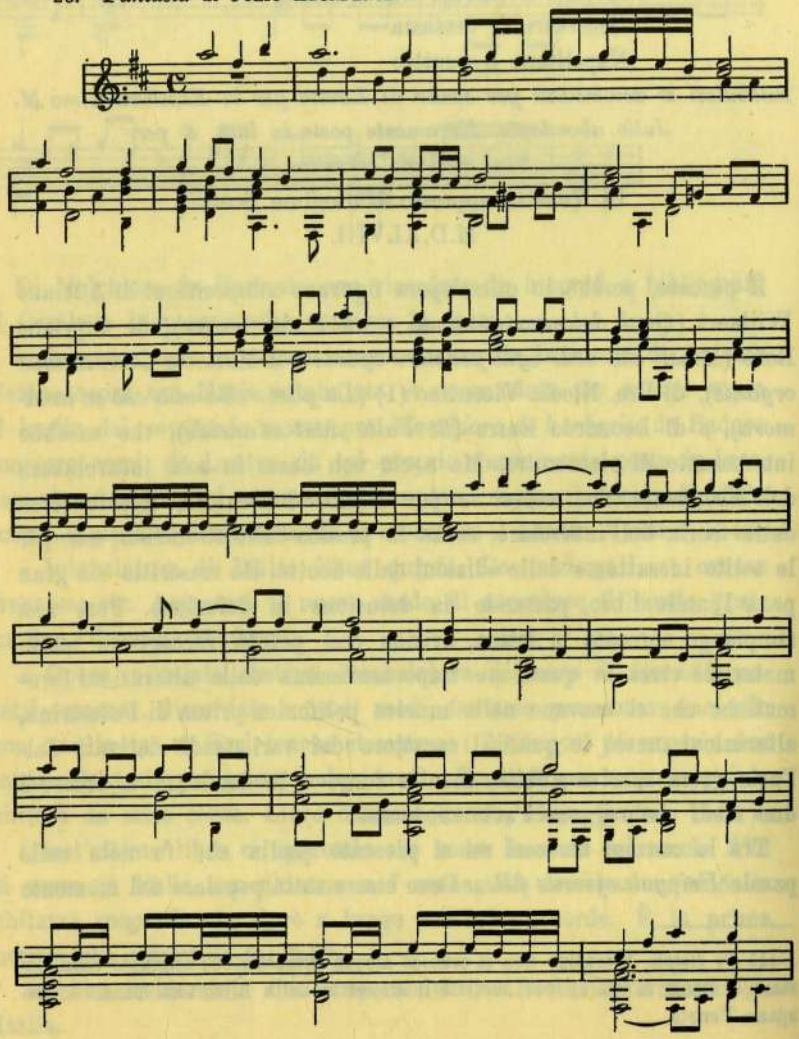
È peccato, perchè in quest'opera figurano composizioni di Adriano Willaert (*Qual dolcezza giammai* e un *Pater noster*), di Cipriano Rore (*Amor che vedi ogni pensiero aperto* e il Mottetto *Cantantibus organis*), di Pre. Nicola Vicentino (1) (*La pastorella mia che m'innamora*), e di Leonardo Barre (*Se l'alto duol m'ancide*), che sarebbe interessante di ricostruire. Ma a ciò non basta la sola intavolatura dell'Abondante, non saprei se per difetto dell'autore, fornito forse della teoria dell'intavolare, senza la pratica dello stromento, o se per le solite inesattezze delle edizioni dello Scotto. Ho trascritto con gran pena l'intero libro, passando da delusione in delusione. Però non rimpiango sprecata la fatica, avendo così potuto raccogliere molto materiale circa la questione importantissima delle alterazioni cromatiche che si usavano nella musica polifonica prima di Palestrina, alterazioni mercè le quali il carattere dei varî modi derivati dall'arte greca spariva affatto, mentre sorgeva la tendenza a creare i due modi che reggono l'arte moderna.

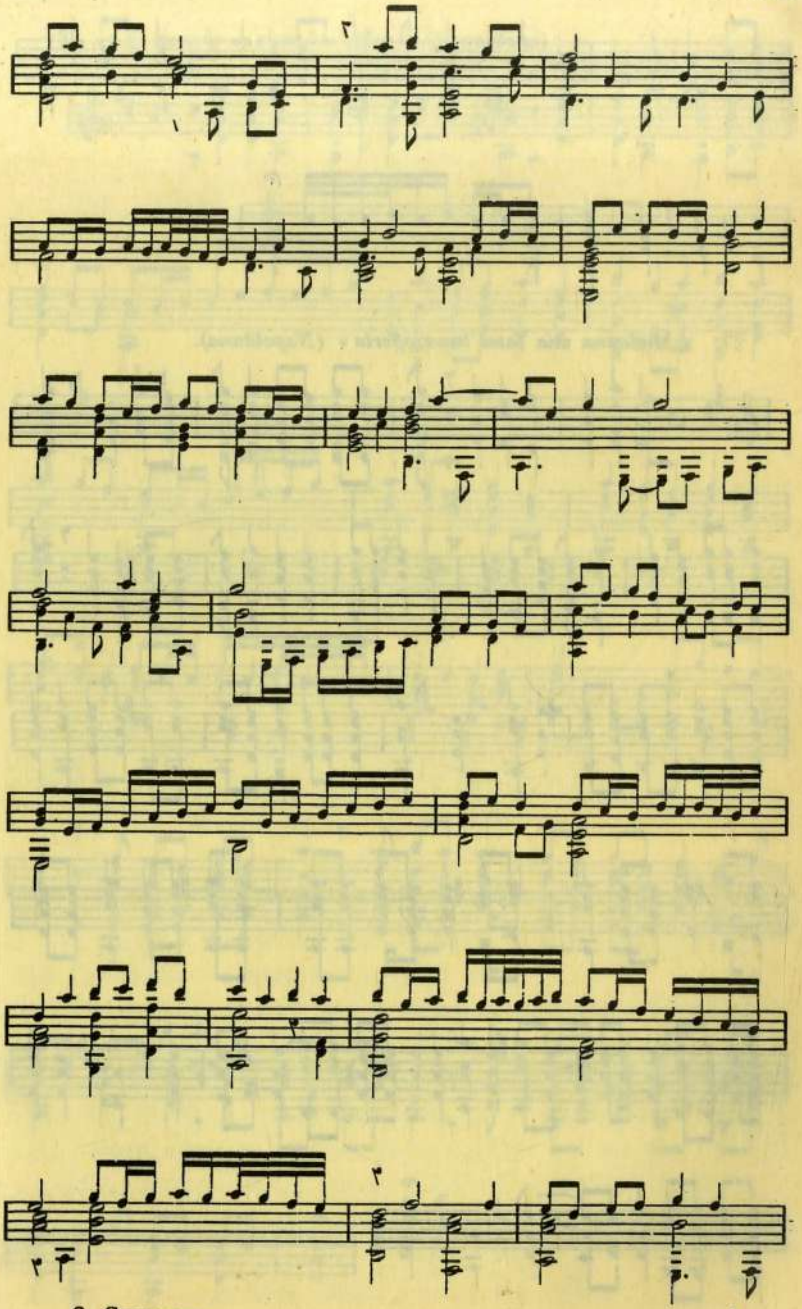
Tra le canzoni francesi mi si presentò quella che fu nota colle parole *Fringotes jeunes filles*. Deve essere stata popolare dal momento

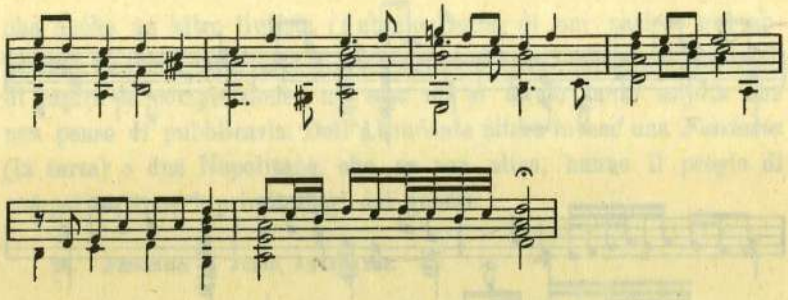
(1) Di Nicola Vicentino non si conosce alcuna composizione originale data alle stampe. Credo ci sia un suo *Motetto* manoscritto nella Biblioteca Canal a Crespano Veneto.

che anche un altro liutista (Antonio Rotta, di cui parlerò qui appresso) ne fece l'intavolatura. Mi riescì facile, con opportuni riscontri, di capire la composizione; ma essa mi si rivelò tanto scipita che non penso di pubblicarla. Dell'Abondante citerò invece una *Fantasia* (la terza) e due Napolitane, che, se non altro, hanno il pregio di comparire come i primi saggi del genere.

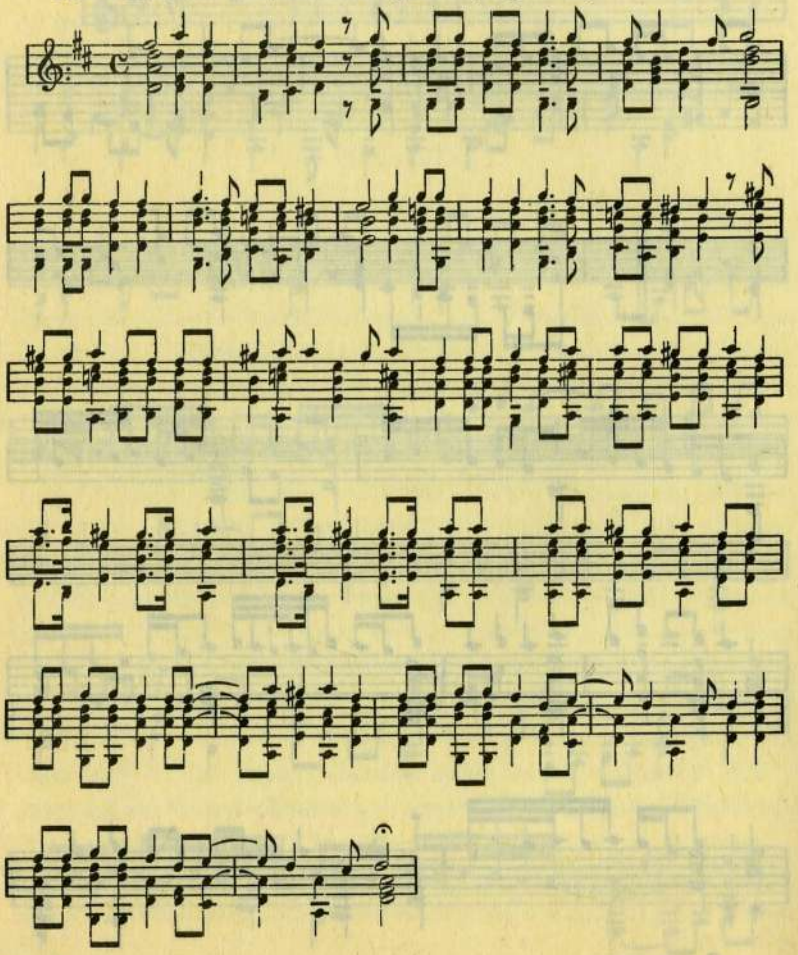
26. *Fantasia* di Julio Abondante.



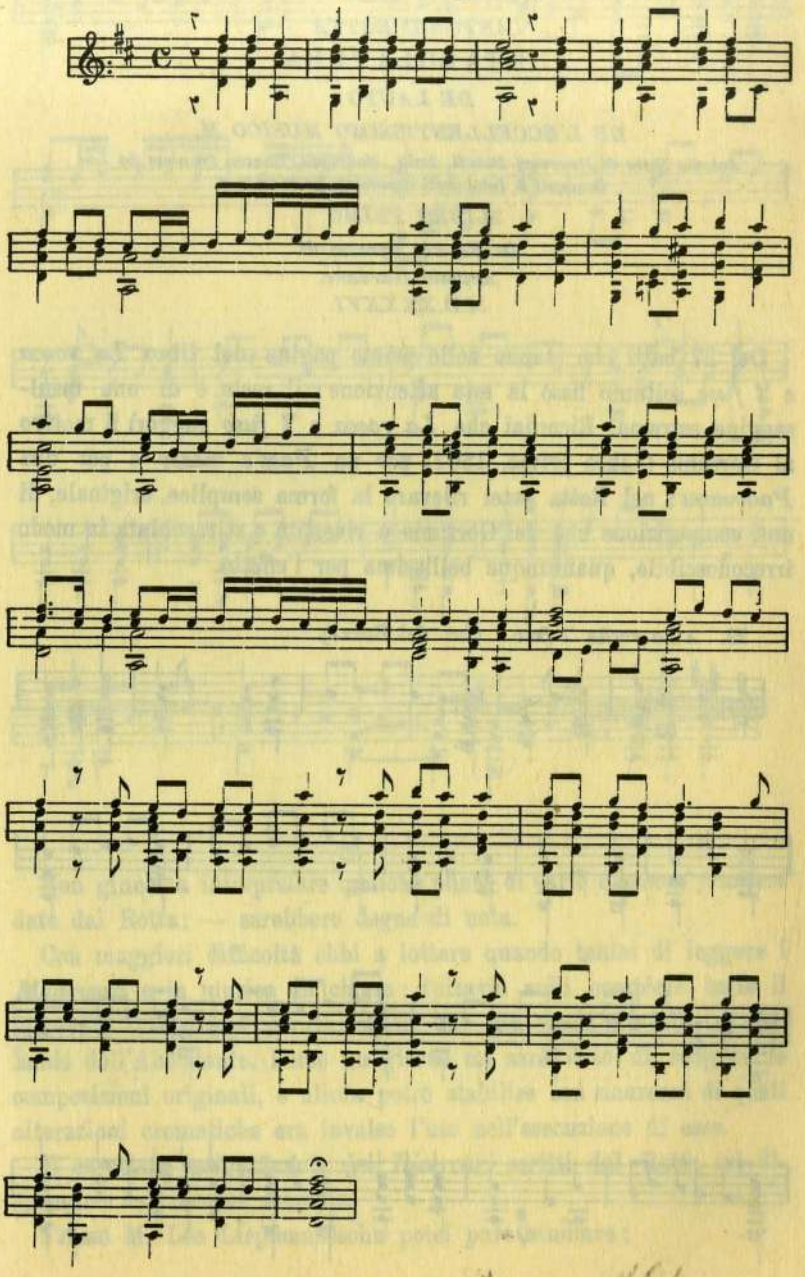




27. « *Madonna mia fami bona offerta* » *(Napolitana).*



28. « *A quando a quando havea* » *(Napolitana).*



Scarsa messe ricavai pure dall'opera:

ANTONIO ROTTA

INTABOLATURA

DE LAUTO

DE L'ECCELLENTISSIMO MUSICO M.

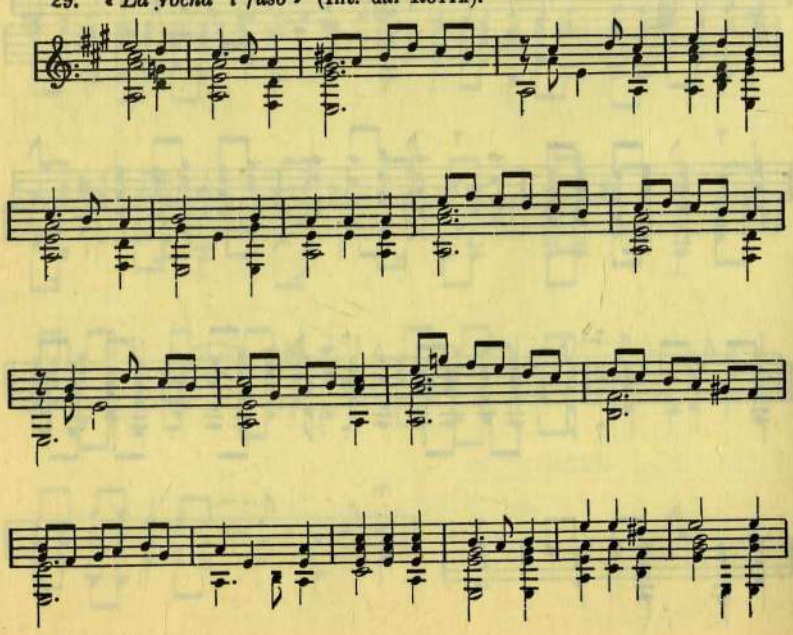
Antonio Rotta di Recercari Motetti, Balli, Madrigali, Canzon francese da Lui Composti & Intaboladi novamente posti in luce.

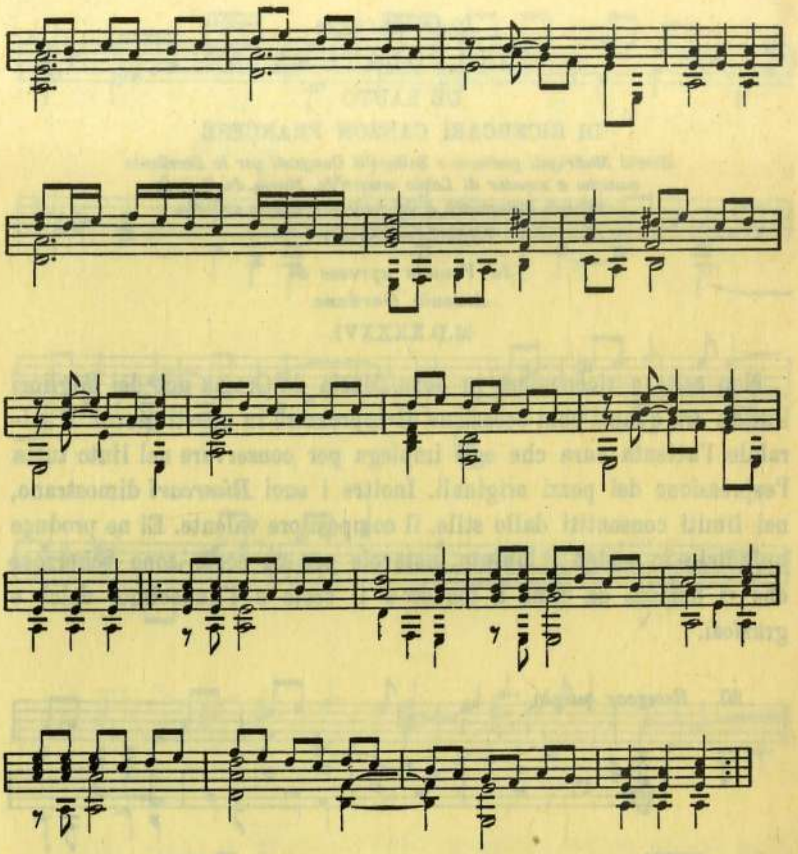
LIBRO PRIMO

In Venetia apresso di
Antonio Gardane.
M.D.XXXXVI.

Dei 27 balli che stanno nelle prime pagine del libro *La rocca e 'l fuso* soltanto fissò la mia attenzione; il resto è di una insulsaggine estrema. Ricordai che *La rocca e 'l fuso* suggerì il motivo al Gorzanis (Libro primo, 1561) per un *Pass'e mezzo* e per una *Padovana*; nel Rotta potei rilevare la forma semplice, originale, di una composizione che nel Gorzanis è rivestita e stiracchiata in modo irreconoscibile, quantunque bellissima per l'effetto.

29. « *La rocha 'l fuso* » (Int. dal Rotta).





Non giunsi a interpretare qualche punto di varie *Canzoni francesi* date dal Rotta; — sarebbero degne di nota.

Con maggiori difficoltà ebbi a lottare quando tentai di leggere i *Madrigali* e la musica da chiesa; tuttavia volli compiere tutto il lavoro di trascrizione per le ragioni che già esposi più indietro parlando dell'Abondante. Forse un giorno mi sarà dato di scoprire le composizioni originali, e allora potrò stabilire con sicurezza di quali alterazioni cromatiche era invalso l'uso nell'esecuzione di esse.

Il carattere insignificante dei *Ricercari* scritti dal Rotta mi dispensano dal recarne esempio.

Fresso M. Leo Liepmannssohn potei pure studiare:

JOAN MARIA

INTABOLATURA

DE LAUTO

DI RICERCARI CANZON FRANCESE

Motetti Madrigali padoane e Saltarelli Composti per lo Eccellente musicho & sonator di Lauto messer Io. Maria da Crema novamente ristampata & del medesimo autore corretta.

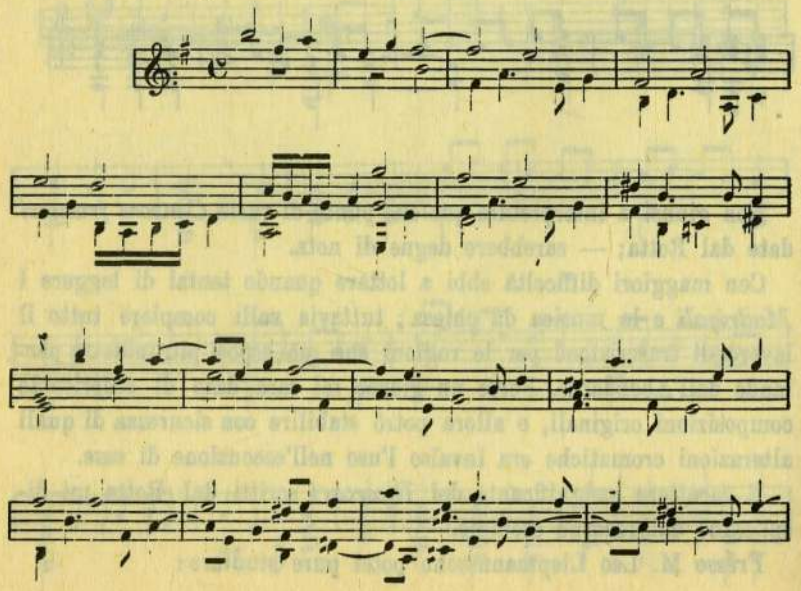
LIBRO PRIMO

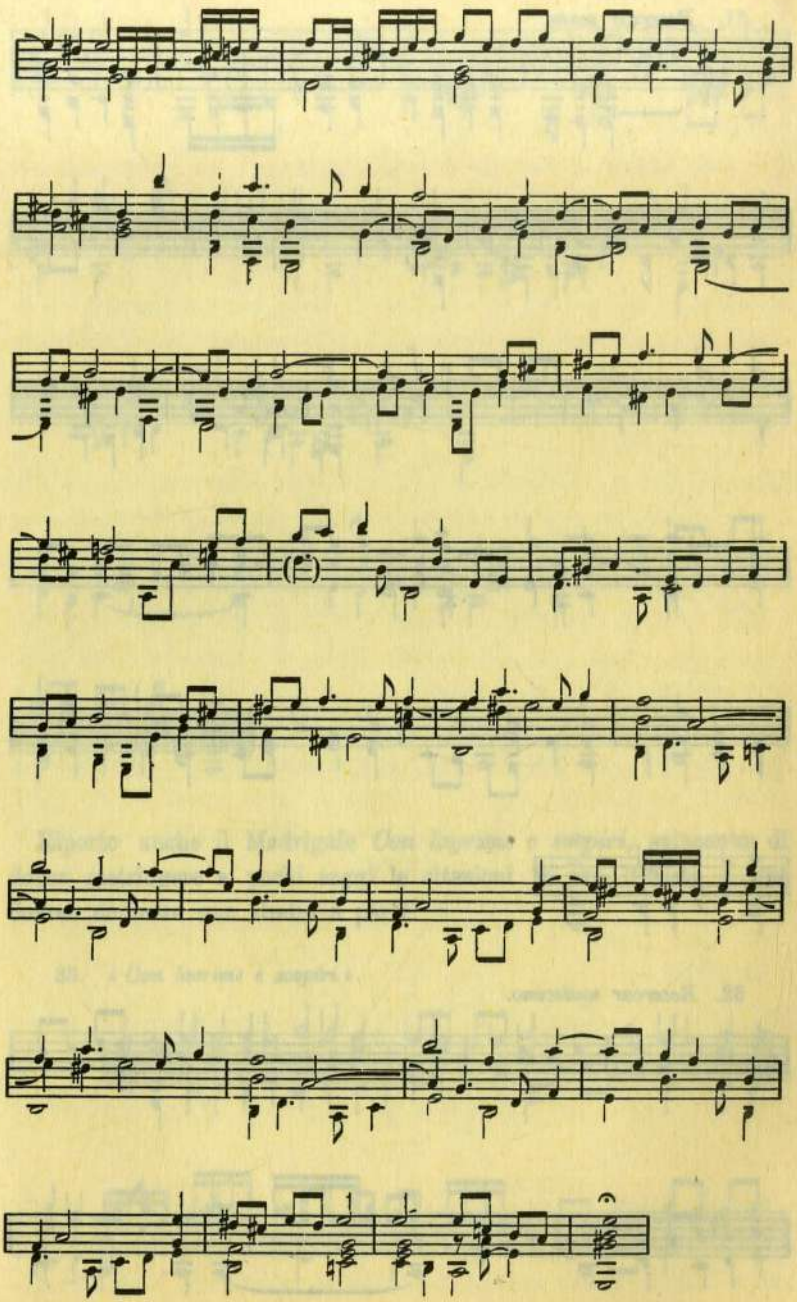
In Venetia apresso di Antonio Gardane.

M.D.XXXXVI.

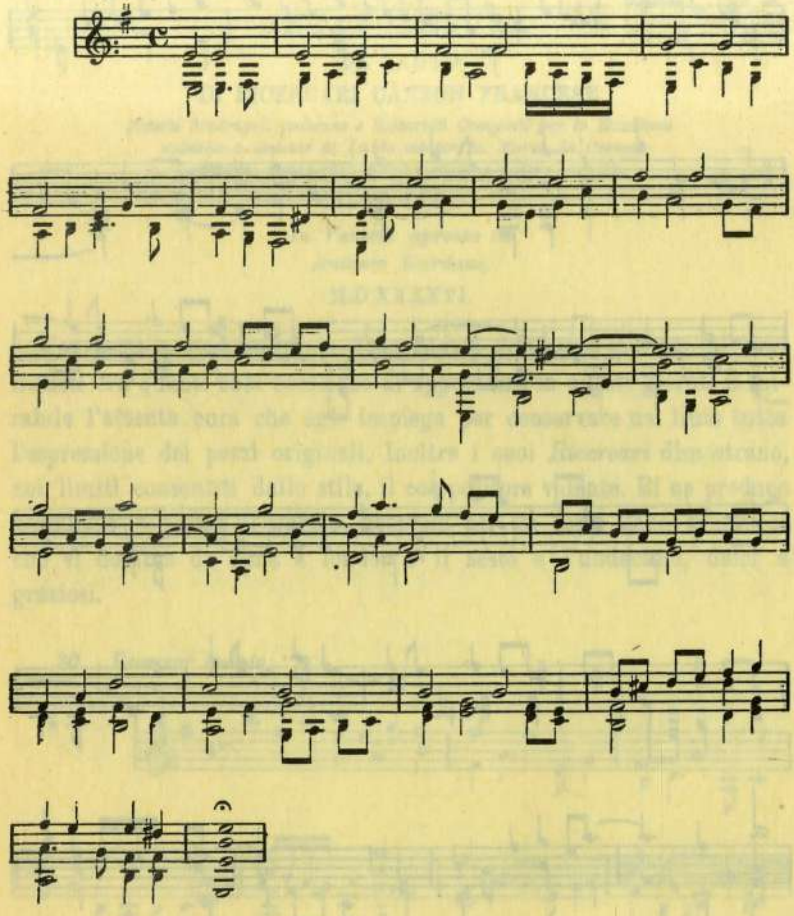
Non esito a riconoscere in Joan Maria da Crema uno dei migliori liutisti fra quanti ebbi occasione di apprezzare in questi giorni. È mirabile l'attenta cura che egli impiega per conservare nel liuto tutta l'espressione dei pezzi originali. Inoltre i suoi *Ricercari* dimostrano, nei limiti consentiti dallo stile, il compositore valente. Ei ne produce quindici; io scelgo il quinto, notevole per un certo tono scherzoso che vi domina da cima a fondo, e il sesto e l'undecimo, dolci e graziosi.

30. *Recercar quinto.*

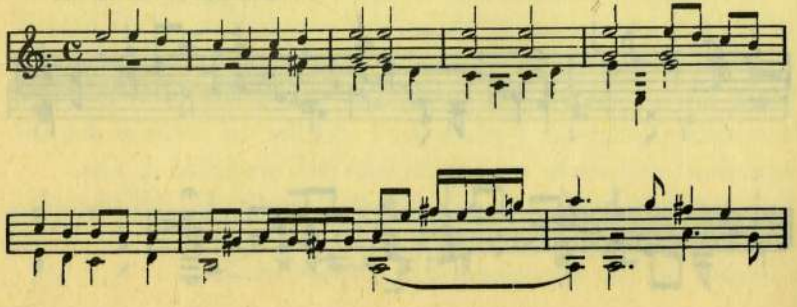


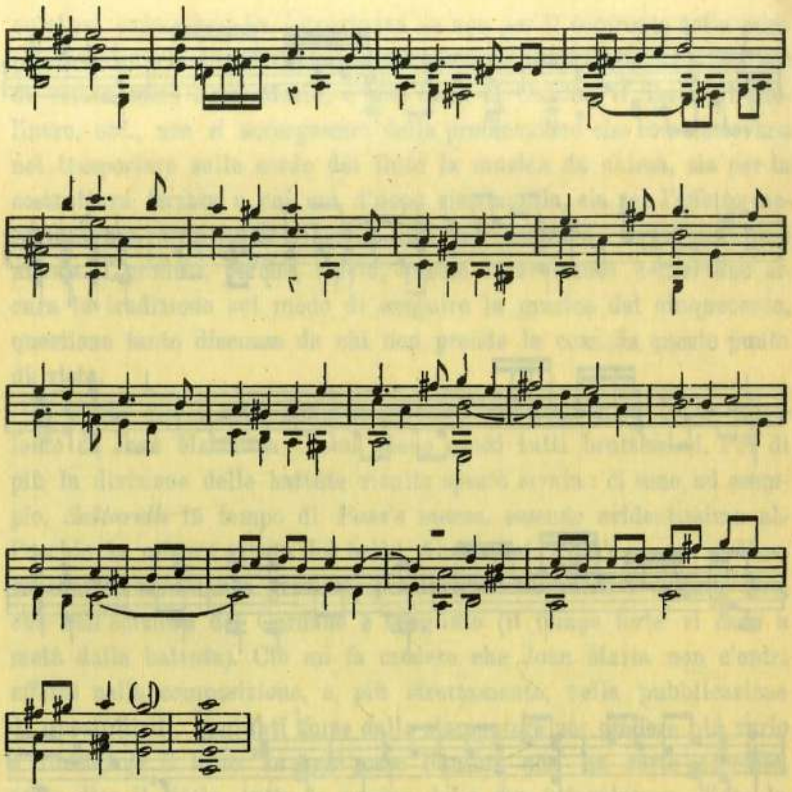


31. *Recercar sexto.*



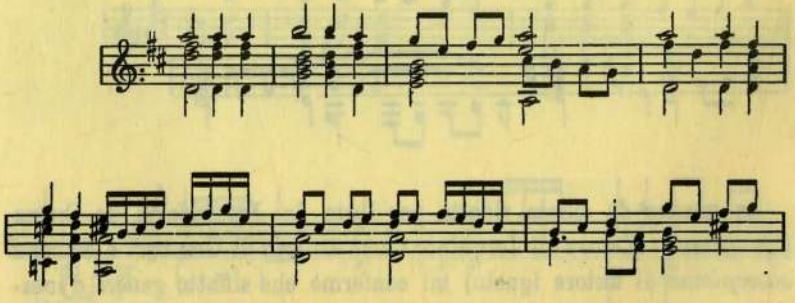
32. *Recercar undecimo.*

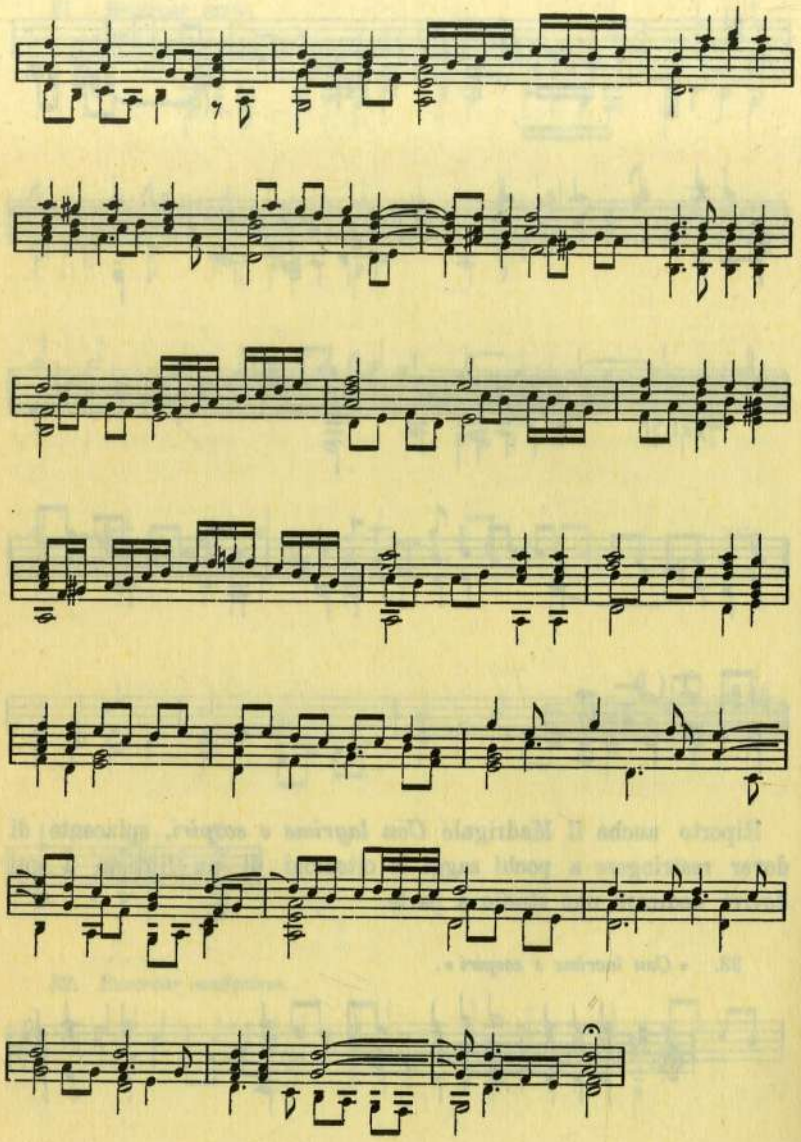




Riporto anche il Madrigale *Con lagrime e sospiri,* spiacente di dover restringere a pochi saggi le citazioni di un liutista a cui dovrei dedicare uno studio a parte.

33. « *Con lacrime e sospiri* ».



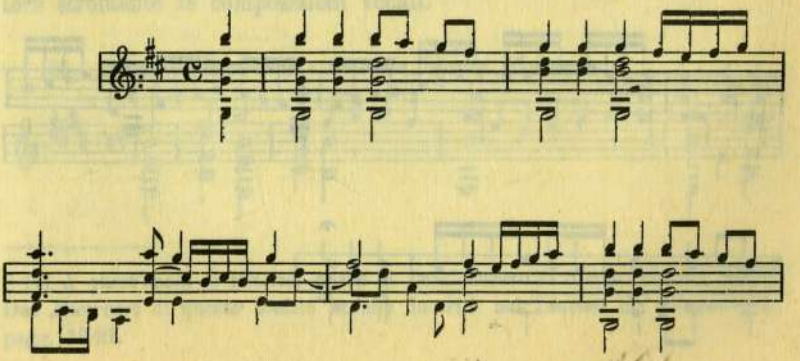


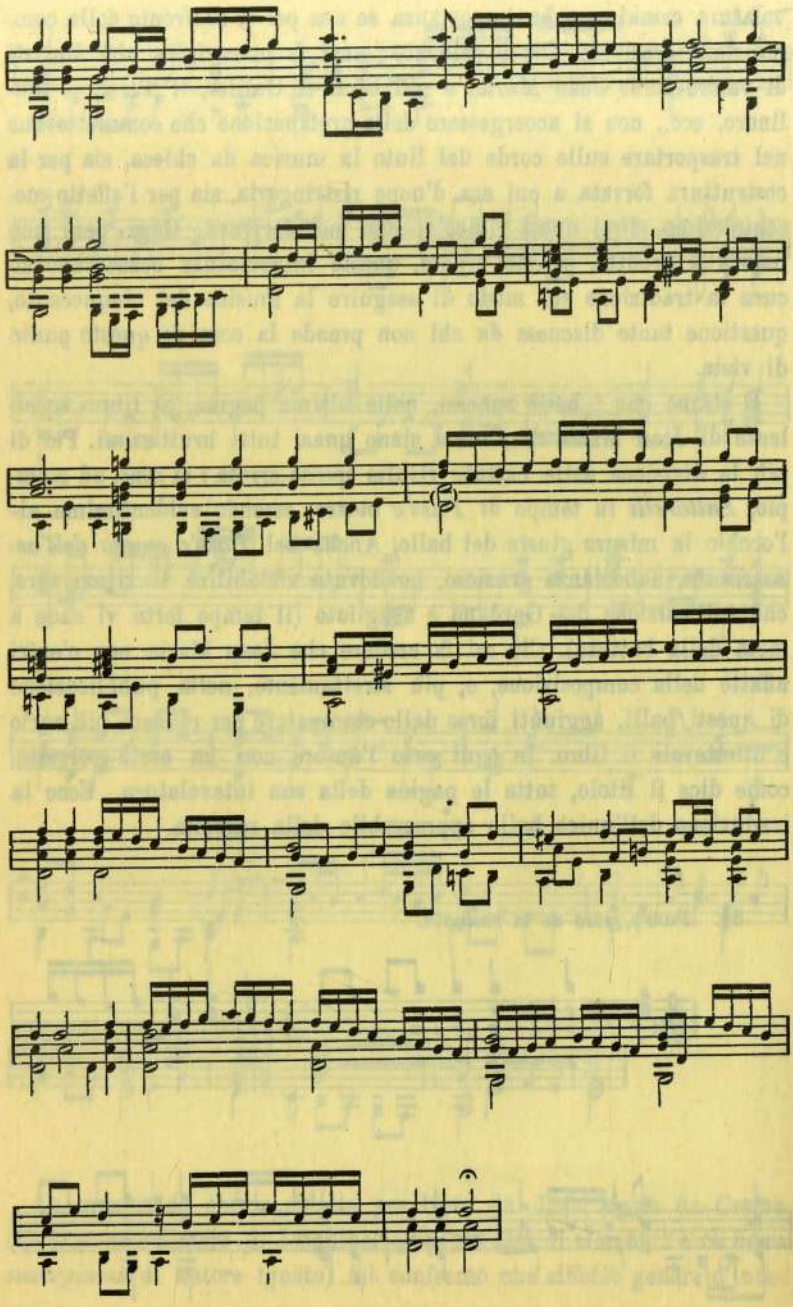
La musica da chiesa ridotta per liuto da Joan Maria da Crema (*Queramus* e *Letare* di Josquino, *Quae est ista* di Gombert e *Si bona suscepimus* di autore ignoto) mi confermò che siffatto genere d'inta-

volatura ormai non ha importanza se non per il confronto colla composizione originale. Ciò è evidente ; anzi fa maraviglia che liutisti di valore come Joan Maria, e più tardi il Galilei, il Terzi, il Molinaro, ecc., non si accorgessero della profanazione che commettevano nel trasportare sulle corde del liuto la musica da chiesa, sia per la costruttura forzata a cui era d'uopo ristringerla, sia per l'effetto meschinissimo, direi quasi ridicolo, che ne derivava. Oggi però non manca il profitto, perchè, ripeto, queste intavolature conservano sicura la tradizione sul modo di eseguire la musica del cinquecento, questione tanto discussa da chi non prende la cosa da questo punto di vista.

È strano che i balli annessi, nelle ultime pagine, al libro eccellente di Joan Maria da Crema siano quasi tutti bruttissimi. Per di più la divisione delle battute risulta spesso errata : ci sono, ad esempio, *Saltarelli* in tempo di *Pass'e mezzo*, essendo evidentissima all'occhio la misura giusta del ballo. Anche nel *Pass'e mezzo dell'assassinata*, abbastanza grazioso, ho dovuto ristabilire il ritmo vero, che nell'edizione del Gardane è sbagliato (il tempo forte vi cade a metà della battuta). Ciò mi fa credere che Joan Maria non c'entri affatto nella composizione, o, più strettamente, nella pubblicazione di questi balli, aggiunti forse dallo stampatore per rendere più vario e dilettevole il libro. In ogni caso l'autore non ha certo corrette, come dice il titolo, tutte le pagine della sua intavolatura. Ecco la traduzione dell'unico ballo apprezzabile della raccolta.

34. *Pass'e mezo de la sasinata.*





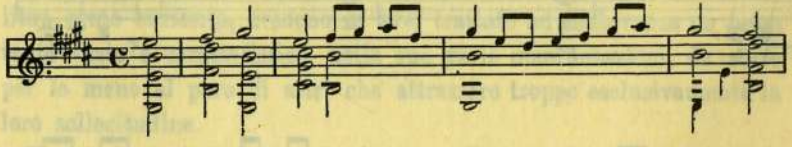
Le mie ricerche sui liutisti della prima metà del cinquecento (1) finiscono colla

INTAVOLATURA
DI LAUTO
DELL'ECCELLENTE PIETRO PAOLO BORRONO
DA MILANO, NUOVAMENTE POSTA IN LUCE, ET CON OGNI
diligentia corretta, opera perfettissima sopra qualunque altra Intavolatura che da qua indietro sia stampata.
LIBRO OTTAVO
Venetiis apud Hieronymum Scotum.
M.D.XLVIII.

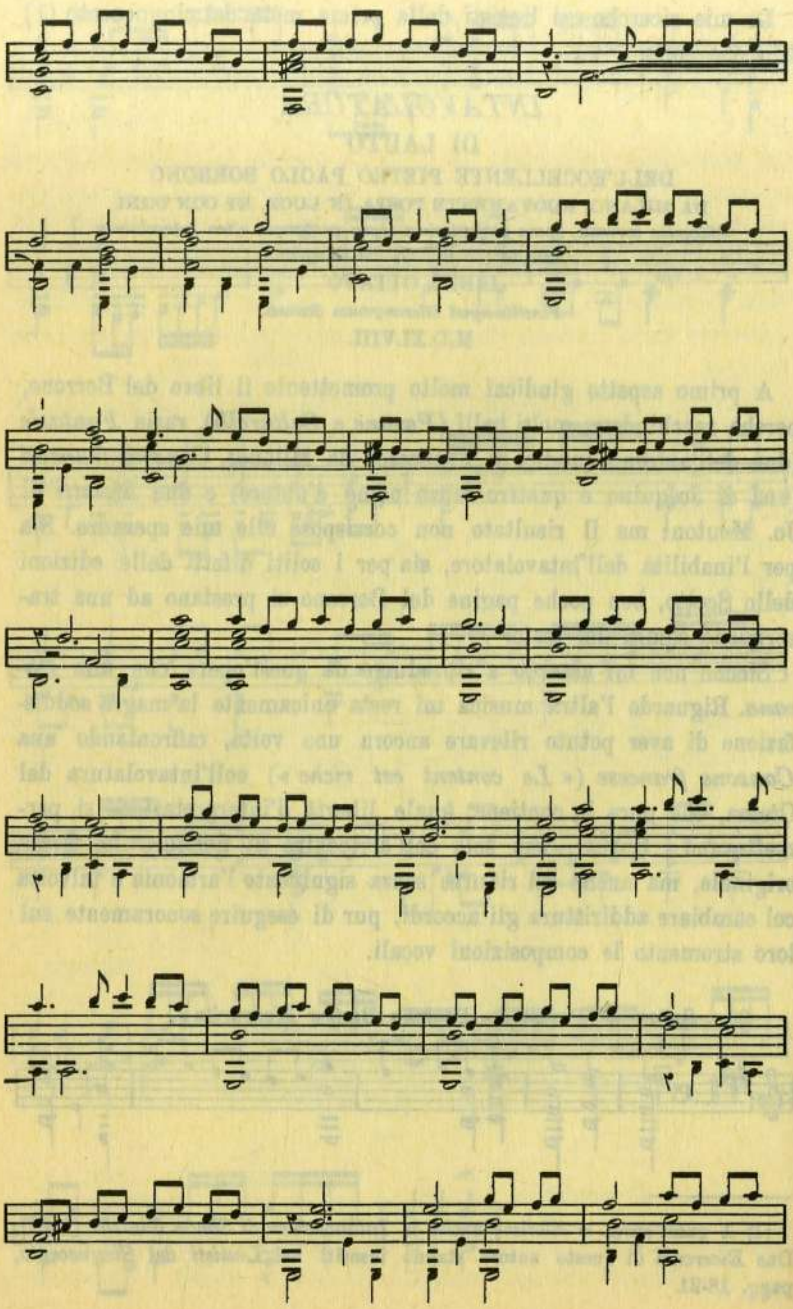
A primo aspetto giudicai molto promettente il libro del Borrono, perchè racchiudeva molti balli (*Pavane e Saltarelli*), varie *Fantasie* (due dell'autore e undici di Francesco da Milano), *Canzoni francesi* (una di Josquino e quattro senza nome d'autore) e due *Motetti* di Jo. Mouton; ma il risultato non corrispose alle mie speranze. Sia per l'inabilità dell'intavolatore, sia per i soliti difetti delle edizioni dello Scotto, ben poche pagine del Borrono si prestano ad una trascrizione sicura del testo.

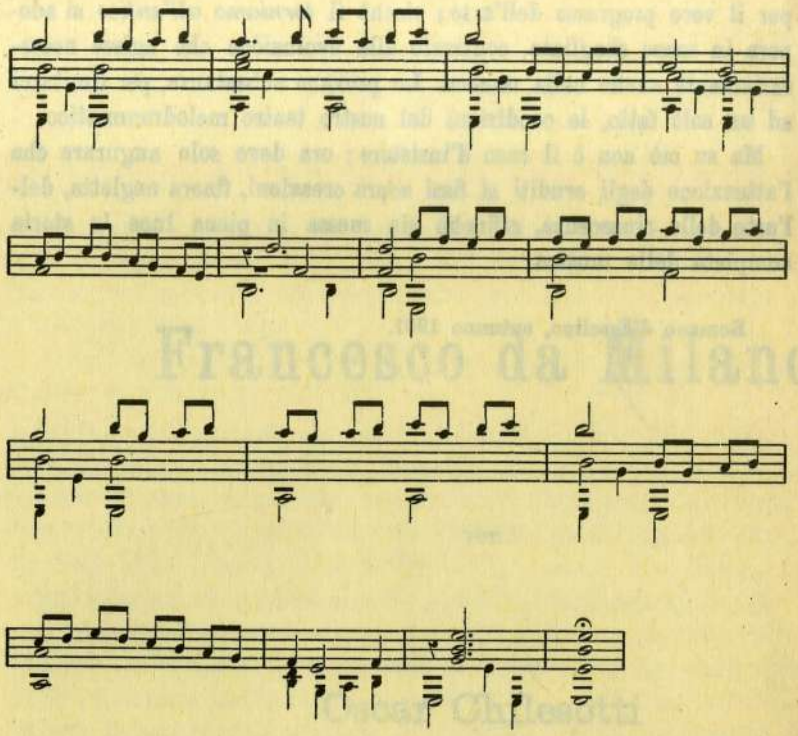
Sicchè non mi azzardo a riprodurre da quest'opera che una *Pavana*. Riguardo l'altra musica mi resta unicamente la magra soddisfazione di aver potuto rilevare ancora una volta, raffrontando una *Canzone francese* (« *Le content est riche* ») coll'intavolatura del Crema, che pure la contiene, quale libertà d'interpretazione si permettevano i liutisti, non solo coll'arricchire di fioriture la forma originale, ma anche col ridurre senza significato l'armonia e talvolta col cambiare addirittura gli accordi, pur di eseguire sonoramente sul loro stromento le composizioni vocali.

35. *Saltarello (Pavana)* « *La bella Bianca Margarita* ».



(1) A quest'epoca si riferisce anche la *Intabolatura di Simon Gintzler* (1547). Due *Ricercari* di questo autore stanno inseriti nei *Liutisti del Cinquecento*, pagg. 18-21.





Parrà a taluno che i risultati a cui siamo giunti non sieno enormemente brillanti. Ma bisogna persuadersi che senza lo studio delle intavolature non si avrà mai la vera conoscenza della musica del cinquecento, periodo di gestazione dell'arte moderna. Sull'argomento quanta vacuità nel Fétis! Egli si accontenta di citare semplicemente i titoli di alcune intavolature, dichiarando senz'altro, quando vuol dare un giudizio, « *célèbre luthiste* » chi le aveva composte. Gli storici della musica poi, con poche linee ed un *fac-simile*, messo nel libro come curiosità, credono di aver trattato ad esuberanza un tema tanto vasto e caratteristico, nelle sue varie manifestazioni, da stare per lo meno al paro di altri che attrassero troppo esclusivamente la loro sollecitudine.

Non è da tacersi d'altronde che al giorno d'oggi manca generalmente, salvo sempre rare eccezioni, ai maestri compositori la voglia di acquistare quella dottrina profonda, più che mai indispensabile

per il vero progresso dell'arte; sicchè il *torniamo all'antico* si adopera in senso sbagliato, contrario alla evoluzione che agisce necessariamente anche nella musica. Lo provano abbastanza, per limitarci ad un solo fatto, le condizioni del nostro teatro melodrammatico.

Ma su ciò non è il caso d'insistere; ora devo solo augurare che l'attenzione degli eruditi si fissi sopra creazioni, finora neglette, dell'arte della rinascenza, affinchè sia messa in piena luce la storia completa della musica.

Romano d'Ezzelino, autunno 1901.

Francesco da Milano

von

Oscar Chilesotti

Di Francesco Milanese scarsissime notizie ci offrono i dizionarî biografici. Il Fétis, per esempio, ci dice solo che Francesco, della famiglia dei Navizziani, fu organista e liutista celebre nella prima metà del secolo XVI°, e che «indipendentemente dal suo raro talento nella musica egli possedeva quello della poesia». Cita quindi due opere[1]), nelle quali si trovano versi di Francesco da Milano. Per la musica da lui pubblicata Fétis si riferisce al Doni ed al Piccinelli, che ricordano il primo libro della *Intabolatura di organo*, d'ignota edizione, e la *Intabolatura di liuto* edita a Milano nel 1540, libri «*devenus de la plus grande rareté*». Aggiunge poi il titolo di varie raccolte che, secondo il costume dell' epoca, riproducevano le composizioni dei liutisti più famosi, fra i quali spicca principalmente il nome di Francesco da Milano. Circa l'anno di sua nascita e l'anno della morte nulla sappiamo; unico dato che nella biografia compilata dal Fétis concerne il musicista si è che verso il 1530 egli era addetto alla cattedrale di Milano come organista.

Qualche congettura sull'età del nostro musicista possiamo derivare da quanto trascrive il Bertolotti[2]) da documenti dell'Archivio Gonzaga: «Francesco da Milano è ricordato con Marchetto, Testagrossa e Bussetto, cantori, che nel 1510 erano ritornati da Venezia, ove avevano procurato di 'render meno triste la prigionia al loro signore Francesco Gonzaga». Se in quel tempo il Milanese era tanto abile nell' arte sua da figurare presso il Duca di Mantova nella qualità di liutista o di cantore, non v'ha dubbio che egli doveva essere presso ai venti anni di età, sicchè non saremo lungi dal vero calcolando che nacque poco appresso il 1490.

Breve cenno, a grande distanza di tempo, raccogliamo poi da Cosimo

---

1) *Il quarto libro delle Rime di diversi*, Bologna, 1531, e *Tempio della divina signora donna Giovanna d'Aragona fabbricato da tutti i più gentili spiriti*, Venezia, 1534.

2) *La Musica in Mantova*, Milano, Ricordi.

Bartoli[1]), il quale afferma che Francesco, nel liuto eccellentissimo, fu altresì eccellente nel maneggiare la viola, sebbene in questa cedesse al Siciliano (?), insieme col quale stette al servizio del Cardinale Ippolito de' Medici[2]). Ippolito de' Medici, eletto cardinale nel 1529, morì nel 1535; perciò le parole del Bartoli lasciano supporre inesatto ciò che riferisce il Fétis circa l'ufficio di Francesco nella cattedrale di Milano quale suonatore d'organo, a meno che l'artista non fosse passato in quel torno di tempo presso il Cardinale de' Medici a dar prova più spiccata del suo genio musicale, esuberante sotto tanti aspetti, in un centro artistico di maggiore importanza.

Circa l'esecuzione sulla viola sappiamo dal Bartoli che lo stromento si prestava agli effetti più varî:

«La principal lode del Siciliano era una mirabile agilità e una fina arte di unirsi massime con uno strumento di tasti, laddove Alessandro Strigia da Mantova, non meno celebre nella viola e compositore valentissimo, segnalavasi sopra tutto per la maestria di farvi sentire quattro parti a un tratto con tanta leggiadria che facea stupire.»[3])

Ma Francesco da Milano riescì piuttosto eccellente nel liuto. Che la rinomanza del liutista allora fosse grande ce lo prova il Marcolini che, dedicando ai «Musici» il suo primo libro d'*Intabulatura di lauto* (1536), diceva schiettamente che nella nuova «età .... più culta .... Jusquino, il Conte Gianmaria Giudeo, il Testagrossa, Taddeo Pisano, e simili di così fatta scuola, avevano scemato la fama del nome; onde le cose pubblicate dal Petrucci erano poste da parte come composizioni lodate già». Ormai soltanto «la soavità del concento che partoriva il liuto tocco dalle divine dita di Francesco Milanese, d'Alberto di Mantova, e di Marco dall'Aquila, con il farsi sentir ne l'anima, rubava i sensi di chi l'ascoltava».

Allora infatti cominciava a delinearsi il carattere dell'arte italiana che aperse e preparò la via alla «nuova pratica» (Monteverde) del secolo seguente, cioè al dominio della melodia. Le arie popolari, che si esplicavano specialmente nelle villanelle, nelle napolitane e nelle danze, presero tanta voga che anche i madrigali dovettero spogliarsi dei soliti artifizî ed assumere forma più spigliata e melodiosa. Ne venne di conseguenza la necessità di un accompagnamento armonico per mezzo del quale si definisse chiaro il concetto melodico. Il sentimento artistico s'imponeva adunque a poco a poco sulle vane elucubrazioni scolastiche. Dell'importanza di tale

---

1) *Ragionamenti Accademici*, III°; Venezia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1567.

2) Canal, *Osservazioni ed aggiunte al Fétis*. Art. III°.

3) Op. cit.

rivoluzione fu conscio Francesco da Milano, pel quale l'arte, come dice con frase felicissima il Marcolini, arrivò a farsi sentire ne l'anima.

Ebbi occasione di trascrivere in notazione moderna moltissime composizioni e riduzioni per liuto di Francesco Milanese dal suo primo libro d'intavolatura, edito a Venezia dal Gardane nel 1546[1]), ristampato nel 1563 dallo Scotto con l'*Agionta nova di quattro Recercari*[2]); dal terzo libro d'intavolatura di Francesco Milanese e Perino Fiorentino, Gardane 1547[3]); dal libro ottavo d'intavolatura di Pietro Paolo Borrono, Scoto, 1548[4]); e dal primo libro d'intavolatura di Joanne Matelart, Roma, Valerio Dorico, 1559[5]).

Fra tutte queste musiche soltanto l'intavolatura del Matelart presenta una dedica, insignificante però; le altre mancano anche di prefazione, sicchè è tolta la possibilità di desumere dall'edizione un dato qualunque sulla vita dell'autore o sui suoi intendimenti artistici. Tuttavia nel caso di Francesco da Milano e di chi raccolse saggi delle sue sonate per liuto possiamo inferirne nuova prova che il musicista verso la metà del secolo XVI° era tanto celebre da rendere inutile che le sue opere fossero appoggiate al nome protettore di qualche grande per avere quella diffusione che l'editore si riprometteva, mentre i virtuosi ben sapevano di quale gusto finissimo fosse dotato il compositore.

Questi infatti si attiene sempre alle forme più nobili e pure dell'arte, sia abbandonandosi a Fantasie originali, molto spesso costituite nell'inizio da canoni alla quarta, alla quinta od all'ottava, che si svolgono poi con pensiero assai libero; sia ispirandosi sull'intreccio di una canzone, della quale tratta qualche punto più caratteristico nello stile polifonico allora in moda, ma pure con mirabile chiarezza di concetto. Più severo si mostra nei Ricercari, dei quali non saprei se meglio lodare la semplicità o la dolcezza.

---

1) *Intabolatura de leuto di* Francesco da Milano *novamente ristampata Libro primo*, In Venetia, Apresso di Antonio Gardane, MDXXXXVI.

2) *La Intabolatura de lauto di* Francesco da Milano *con la Canzon de li Uccelli, la Bataglia francese et altre cose come nella tavola nel fin apare. Novamente ristampata. Libro primo.* In Vinegia appresso Gyrolamo Scotto, 1563.

3) *Intabolatura de lauto di M.* Francesco Milanese *et M.* Perino Fiorentino *Suo Discipulo Di Recercate Madrigali & Canzone Francese Novamente Ristampata & corretta. Libro terzo.* In Venetia Apresso di Antonio Gardane, MDXLVII.

4) *Intavolatura di lauto dell'eccellente* Pietro Paolo Borrono *di Milano, nuovamente posta in luce, et con ogni diligentia corretta, opera perfettissima sopra qualunque altra intavolatura che da qua indietro sia stampata. Libro ottavo.* Venetiis apud Hieronymum Scotum, MDXLVIII.

5) *Intavolatura de leuto de* Joanne Matelart *Fiamengo musico, Libro primo novamente da lui composto intabulato & corretto & posto in luce*; in Roma, Per Valerio Dorico, MDLIX.

Francesco si rese inoltre benemerito della cultura musicale come trascrittore: tra i primissimi vero diffuse in Italia la conoscenza delle Canzoni francesi, che, col loro movimento ritmico più spigliato ed arioso, col loro complesso armonico più semplice e più schietto di quanto appariva nel Madrigale italiano, concorsero efficacemente a determinare quel principio di evoluzione che diede origine all'arte moderna.

Già fino dal 1536 Francesco Milanese aveva intavolato con una sicurezza maravigliosa *la Battaglia francese* e *la Canzone degli Uccelli* di Janequin, per le quali ogni liutista ebbe campo di dimostrare tanto la perizia dell'esecutore nell'interpretare con garbo sullo stromento l'intreccio della polifonia vocale, quanto l'estro del musicista nell'ispirarsi a qualche brano delle Canzoni per creare una Fantasia, o magari un'*Aria di danza*. *La Battaglia francese*, specialmente, da allora fu svolta sul liuto nei suoi motivi dominanti apparendo sotto le forme più varie, per esempio di Pass'e mezzo, di Saltarello, di Chiarenzana, acc.; di tali forme, alcune, al giorno d'oggi, ci sembreranno barocche od anche grottesche addirittura[1]). — Julio Cesare Barbetta Padovano, 1559, invece[2]) seppe inventare, con diminuzioni (fioriture) appropriate allo stromento, un *Pass'e mezzo sopra la Battaglia* che si mantiene sempre elegante e grazioso[3]).

Arie di danza però non troviamo nelle intavolature del nostro Francesco; ciocchè, se dinota che il compositore non volle mai abbandonare le regioni più eccelse dell'arte, dal nostro punto di vista è deplorevole, mentre sarebbe interessantissimo per noi vedere accettate da un musicista così perfetto queste manifestazioni del genio popolare che tanto influirono per sviluppare sovrana la melodia dalle composizioni polifoniche.

Per questo forse di Francesco da Milano, che i contemporanei qualificarono il divino, oggi è spento il ricordo. Noi lo possiamo calcolare l'ultimo dei grandi liutisti classici. Ammireremo le sue composizioni a titolo di curiosità, perchè da uno stromento così imperfetto come il liuto egli riuscì a trarre il massimo effetto, mostrandosi passionato, nello stile dell'epoca bensì, ma senza i giochi artifiziosi della scuola fiamminga.

Dopo di lui, nella seconda metà del cinquecento, i liutisti spiegarono tutto il brio possibile nei *Pass'e mezzi*, nelle *Padovane*, nei *Saltarelli*, forme rudimentali della odierna sonata. Le loro opere, più in accordo coll'arte nostra, ci appaiono miracoli di grazia, di spontaneità, di freschezza; ma Francesco da Milano si era necessariamente attenuto alle dottrine della

---

1) Ne ricordo qualche saggio molto spiccato nelle intavolature di Marcantonio Del Pifaro Bolognese, 1546, e di Melchioro de Barberis Padovano, 1549.

2) *Il primo libro dell'intavolatura de liuto de* iulio cesare barbetta *padovano*. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto MDLIX.

3) Cfr. i miei *Liutisti del Cinquecento* a pag. 72—75.

severa scolastica impostasi nei primordî del secolo. Egli tuttavia si giovò dei mezzi che tali dottrine gli concedevano mirando ad un alto ideale, in modo che la sua arte parlava al sentimento, merito di cui può andare superbo il musicista di qualunque epoca e di qualunque scuola.

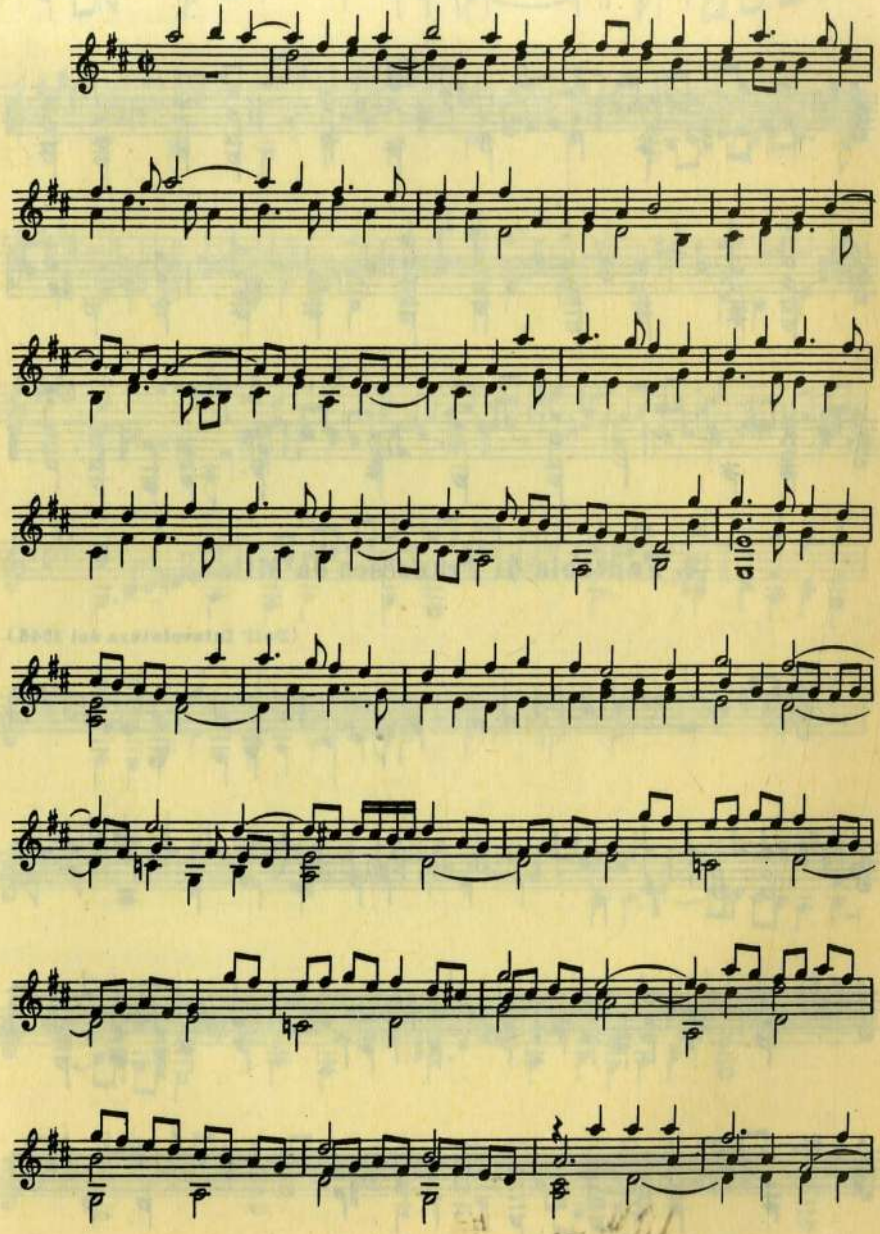
Ho pubblicato composizioni e riduzioni per liuto di Francesco da Milano negli scritti:

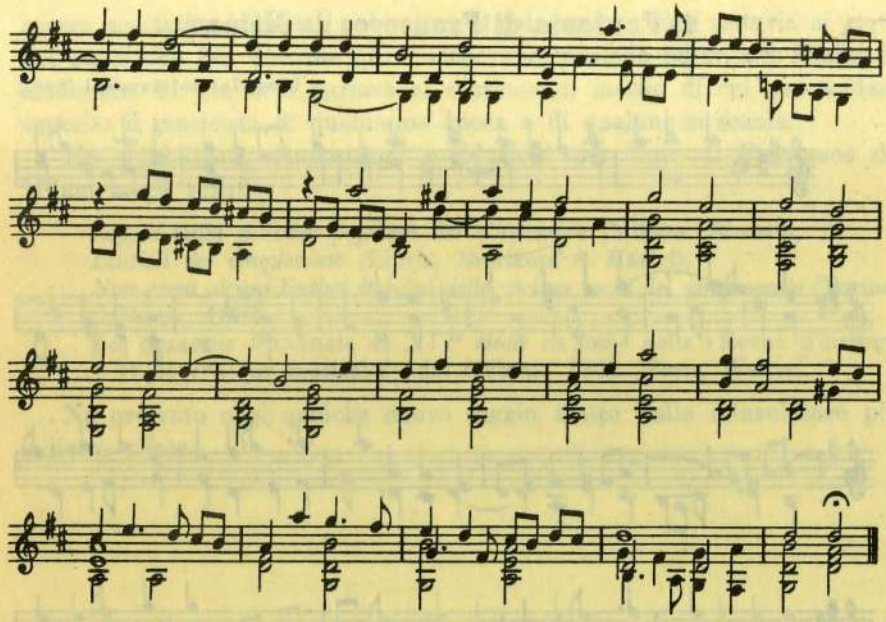
Saggio sulla melodia popolare del cinquecento (Milano, Ricordi),
Liutisti del cinquecento (Lipsia, Breitkopf & Härtel),
Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento (Torino, Bocca, 1902),
Les chansons françaises du XVIe siècle en Italie nella «Revue d'histoire et de critique musicales» del febbraio 1902 (Paris, Welter).

Ne presento oggi qualche nuovo saggio tratto dalle intavolature più indietro citate.

1. Fantasia di Francesco da Milano.

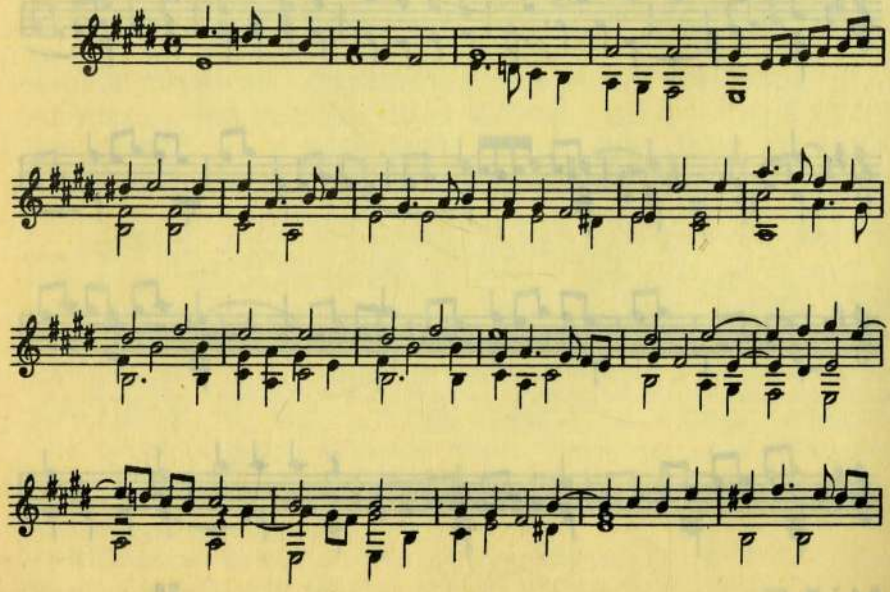
(Dall' Intavolatura del 1546.)

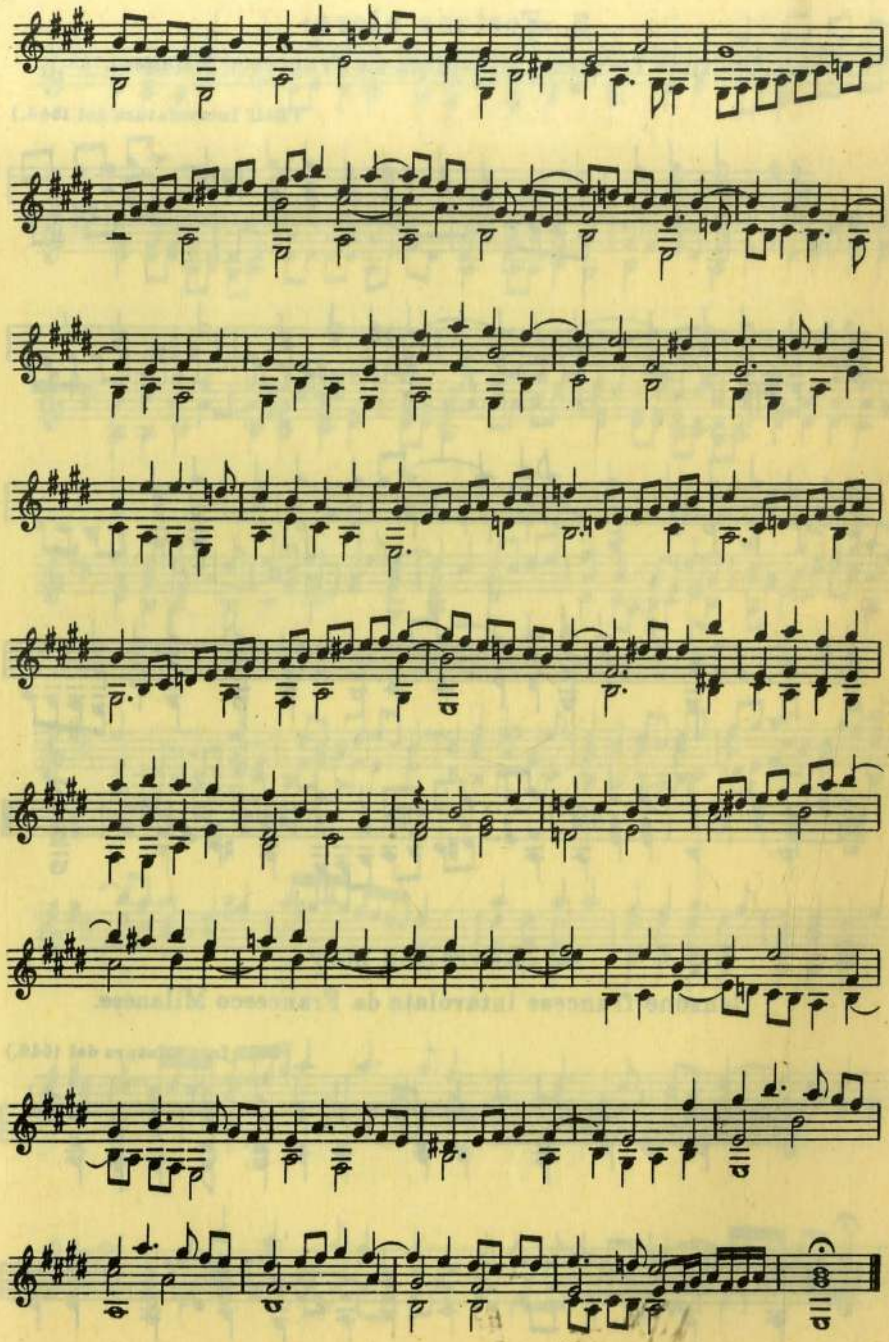




2. Fantasia di Francesco da Milano.

(Dall' Intavolatura del 1546.)

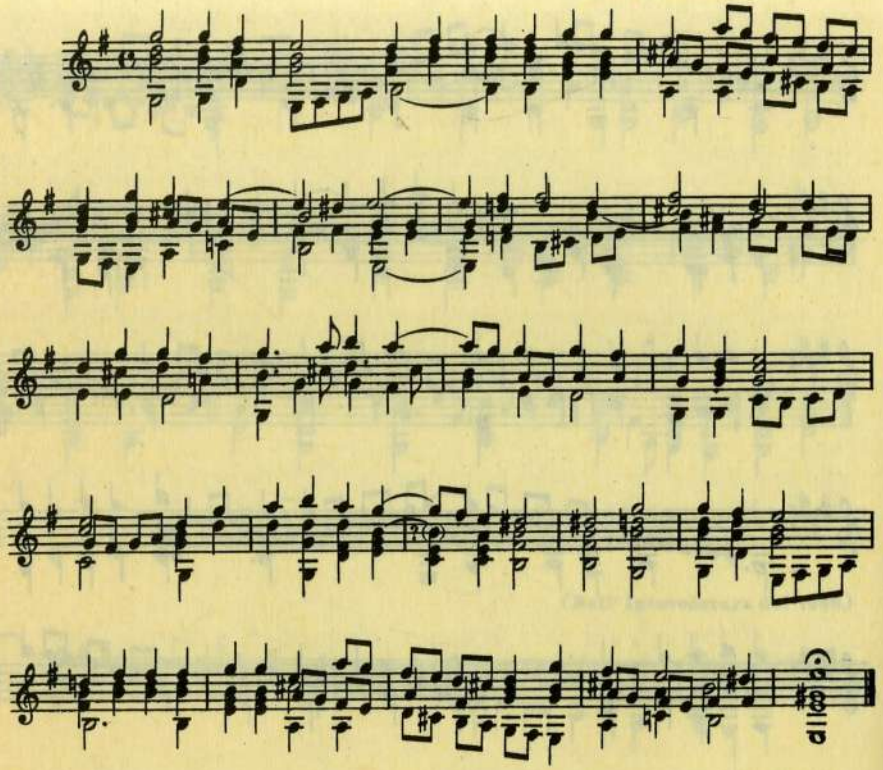




3. «Fortune alors»

Canzone francese intavolata da Francesco Milanese.

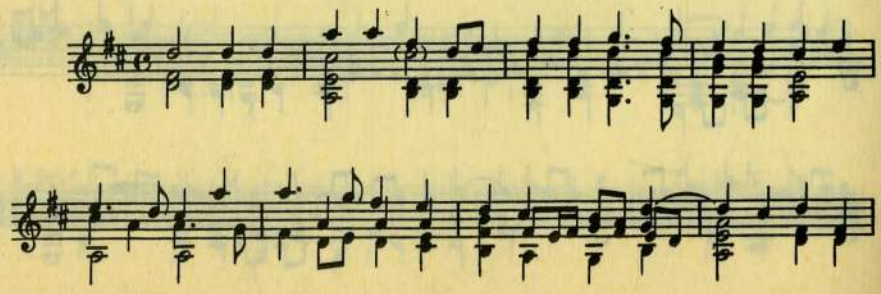
(Dall' Intavolatura del 1546.)

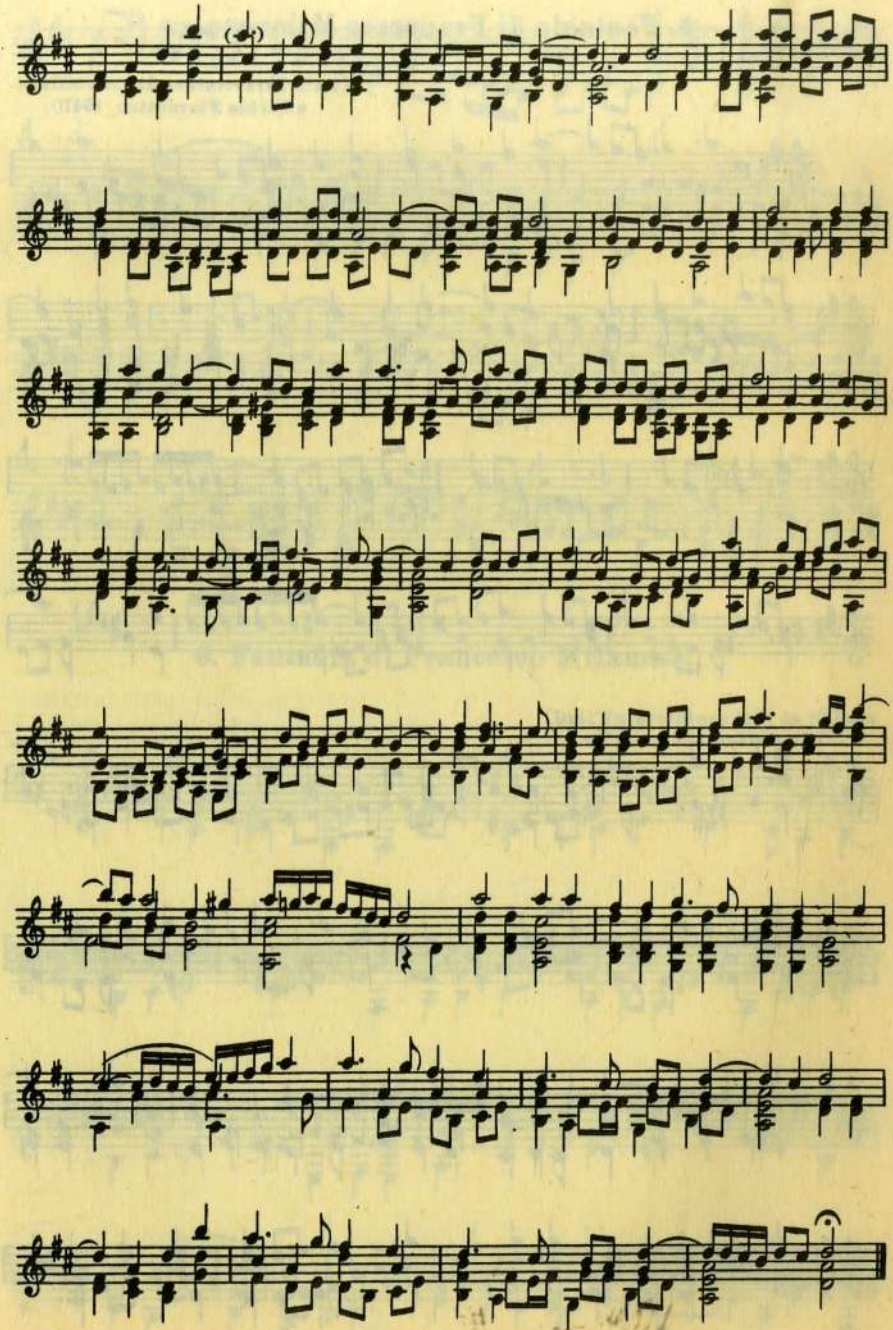


4. «Reveillez moy»

Canzone francese intavolata da Francesco Milanese.

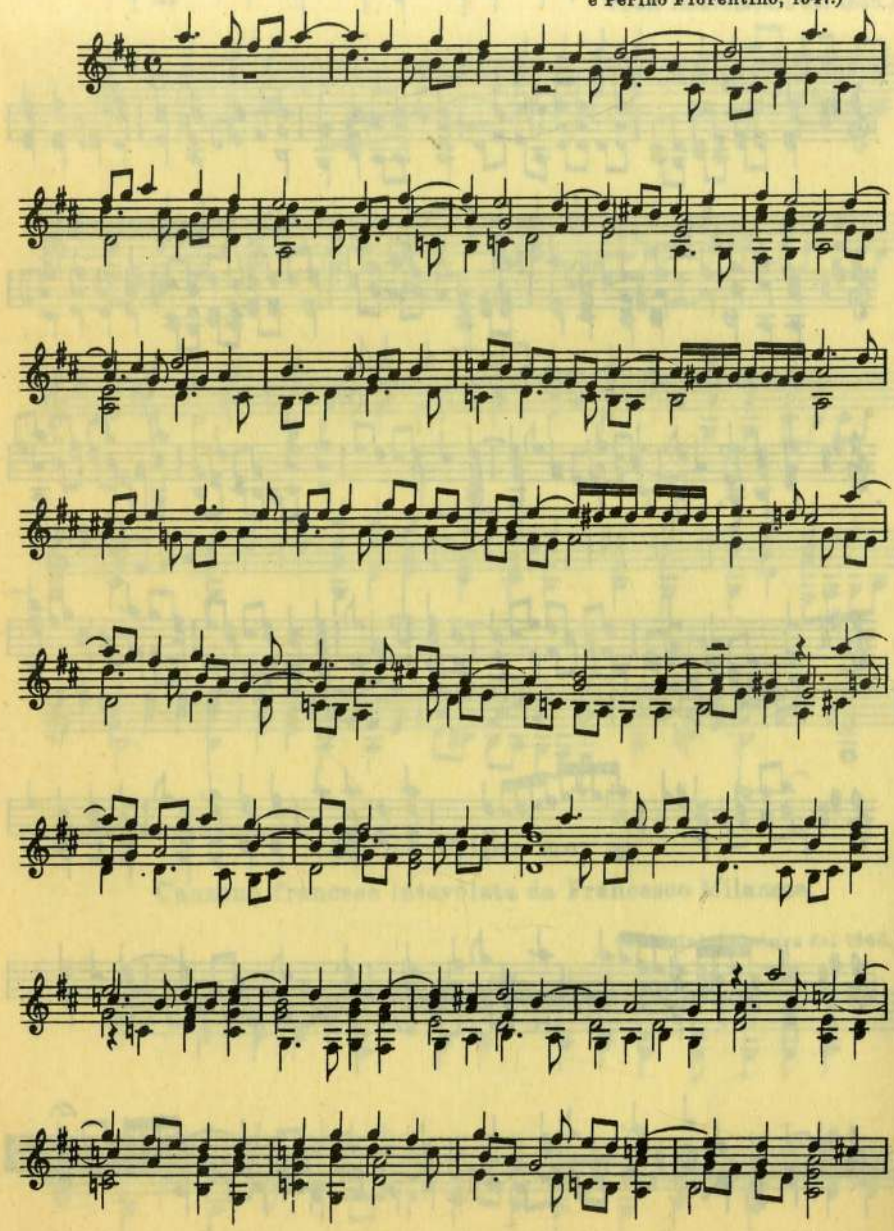
(Dall' Intavolatura del 1546.)

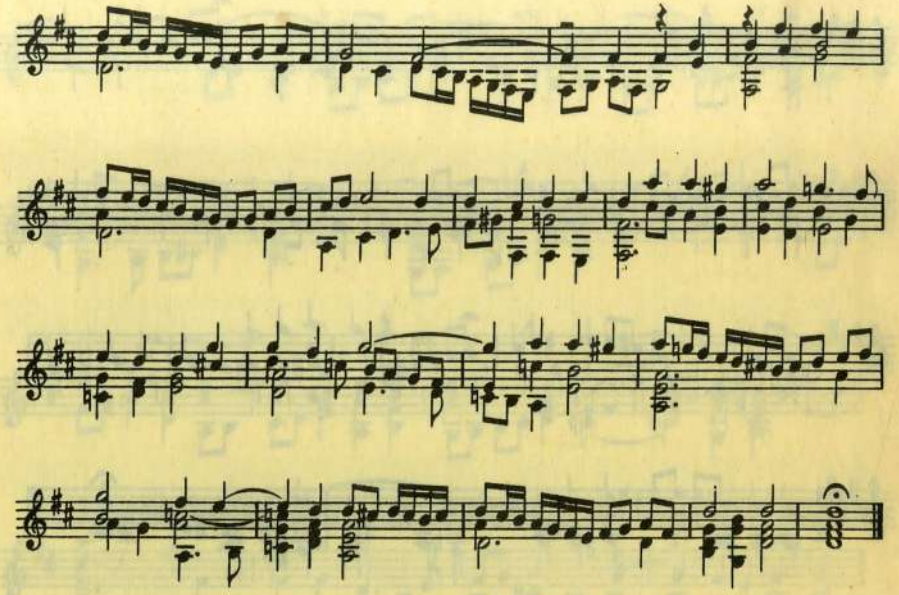




5. Fantasia di Francesco Milanese.

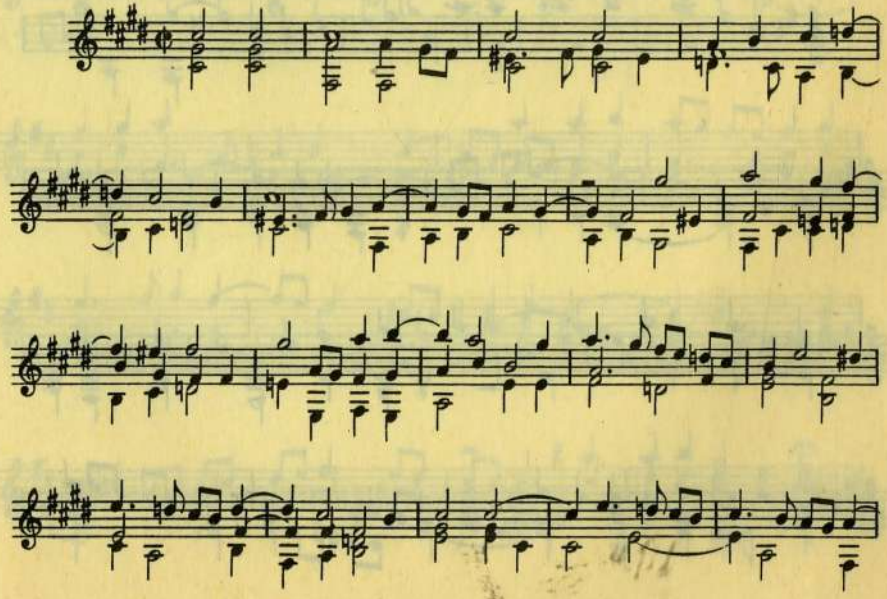
(Dall' Intavolatura di F. da Milano
e Perino Fiorentino, 1547.)

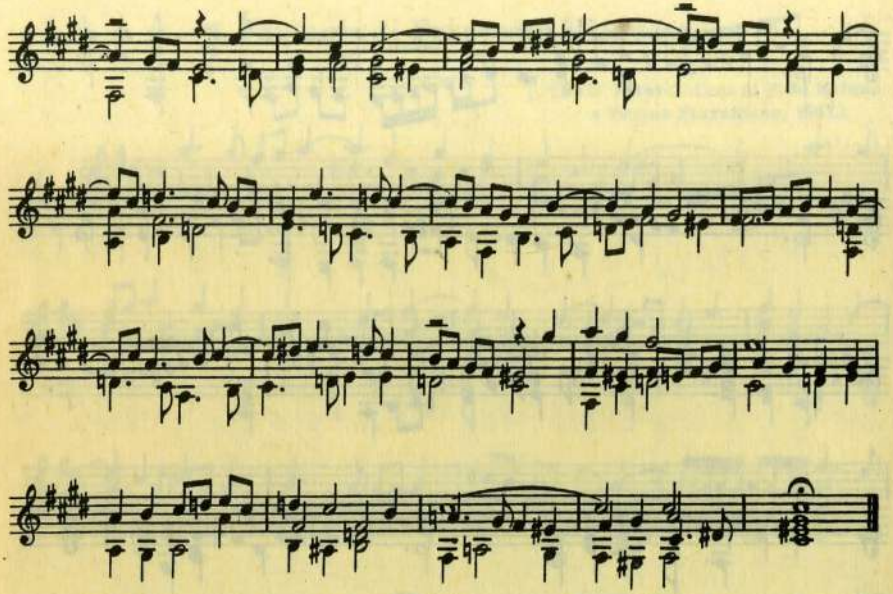




6. Fantasia di Francesco Milanese.

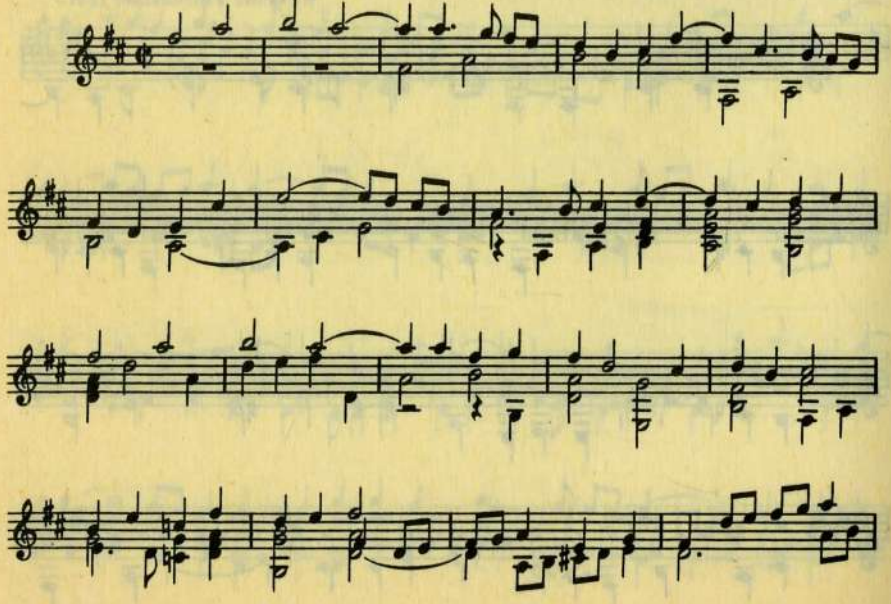
(Dall' Intavolatura di F. da Milano e Perino Fiorentino, 1547.)

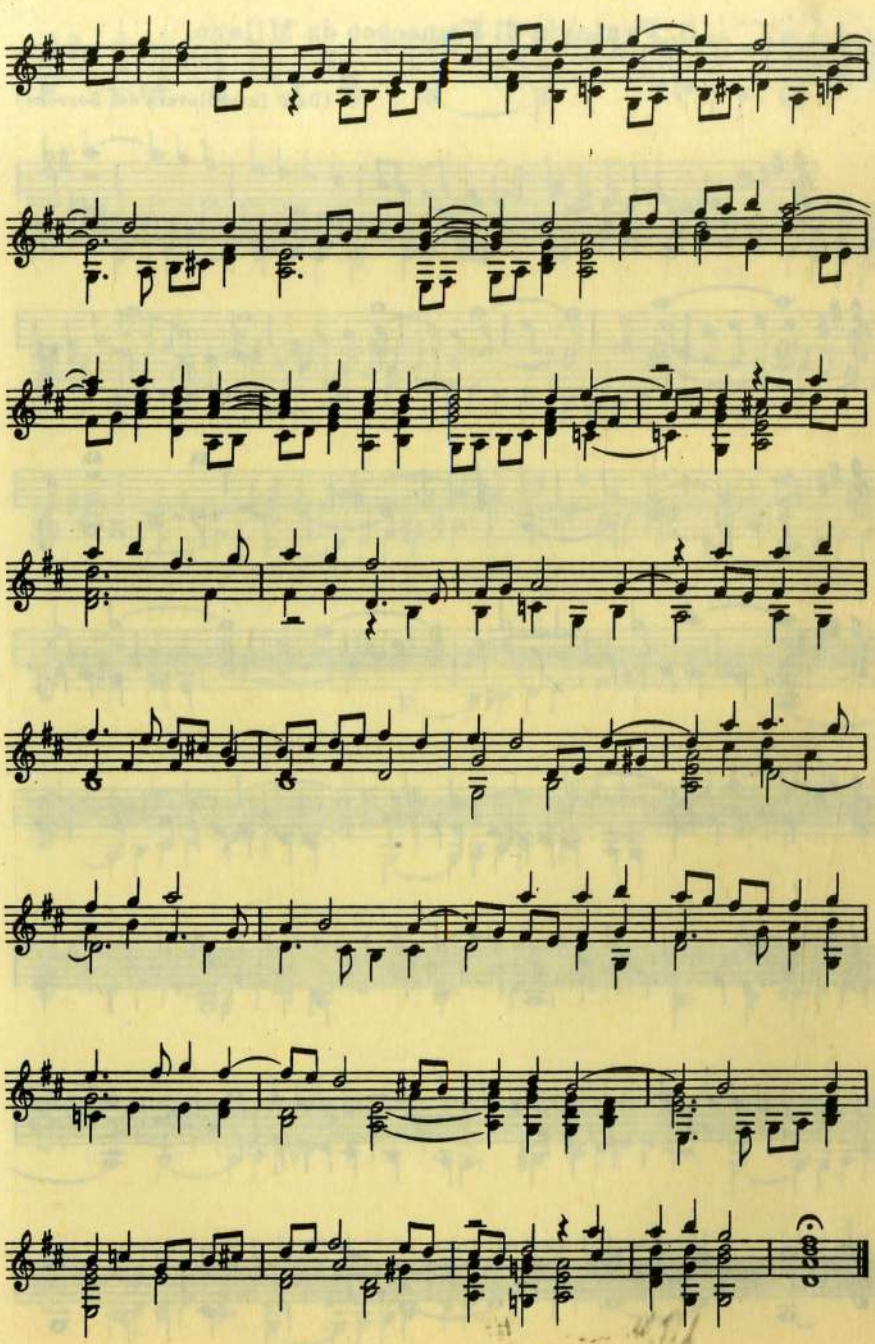




7. Fantasia di Francesco Milanese.

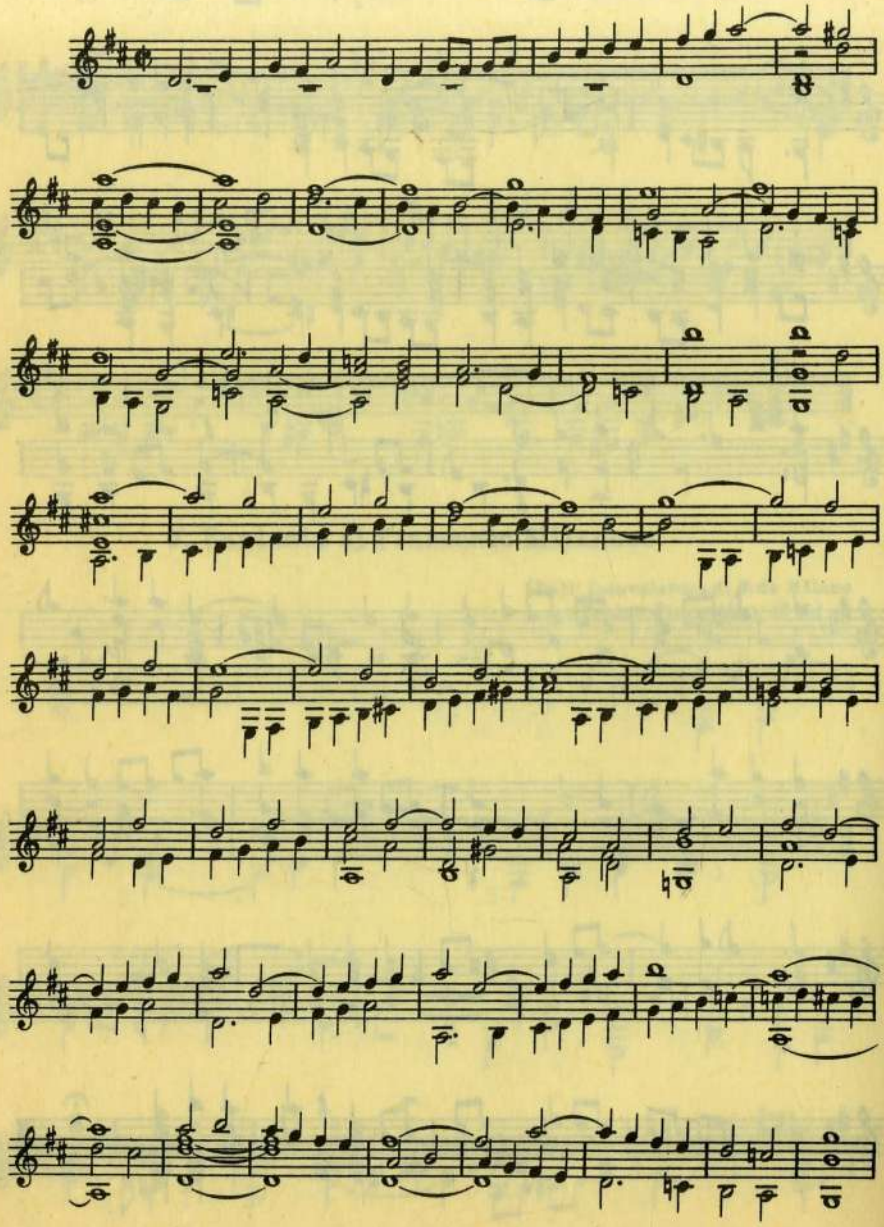
(Dall' Intavolatura di F. da Milano e Perino Fiorentino, 1547.)

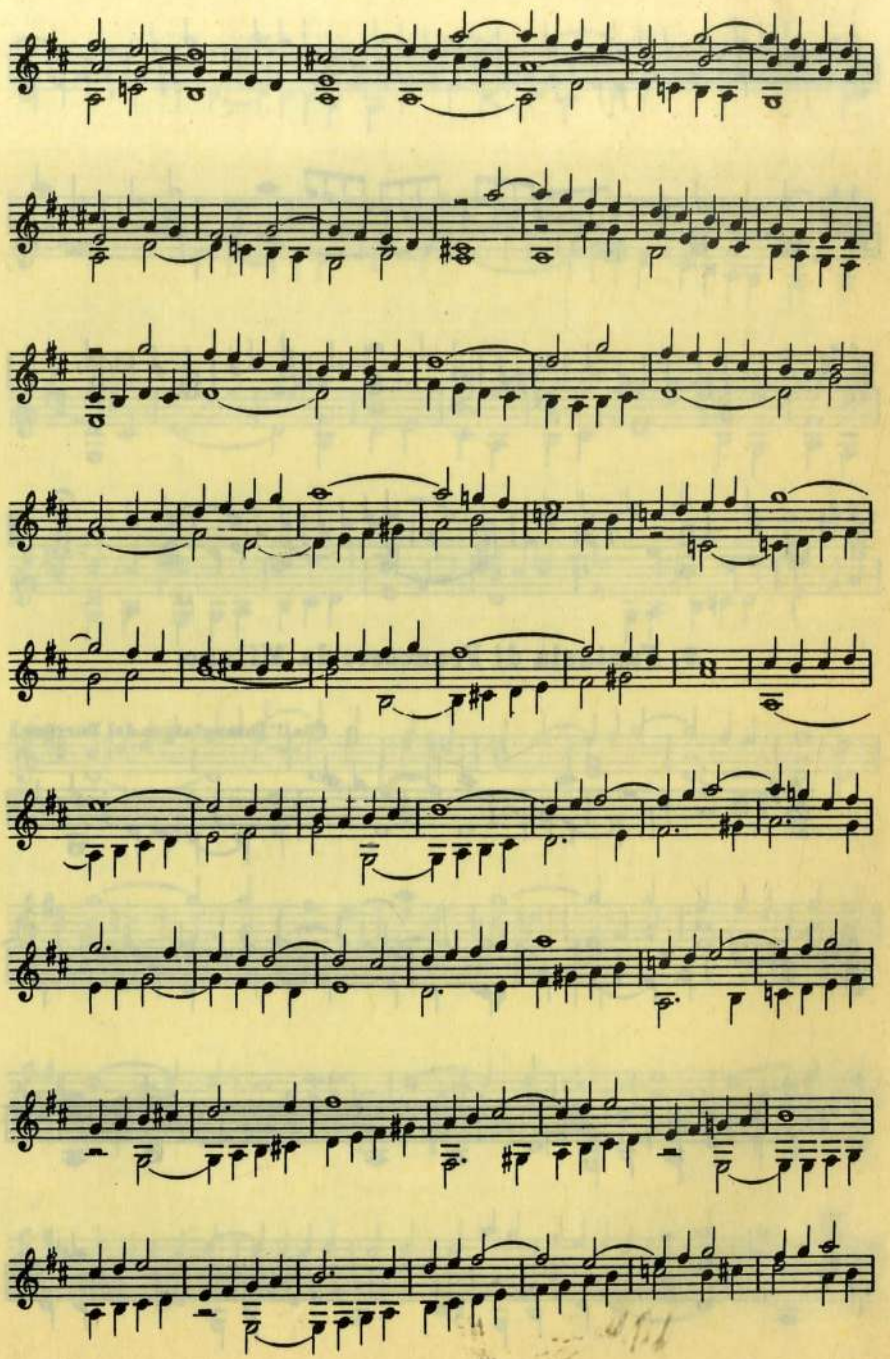


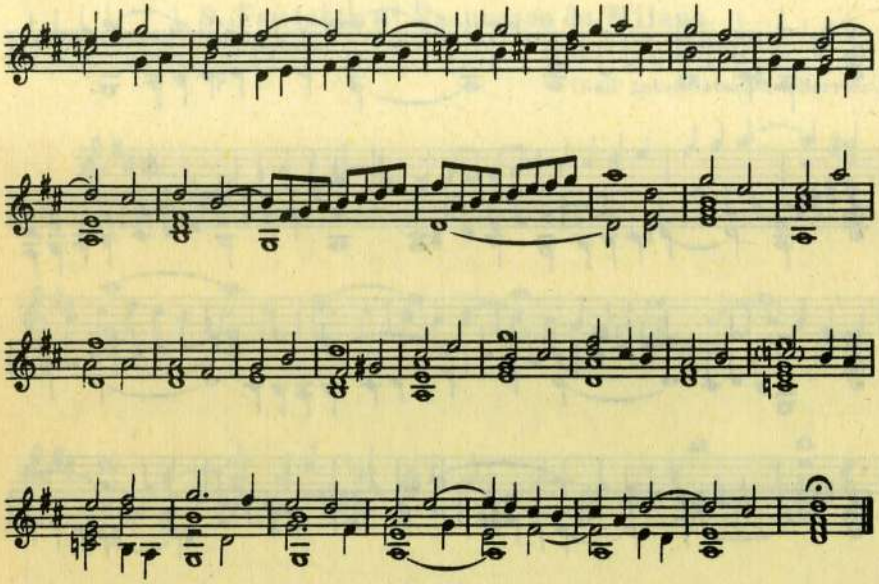


8. Fantasia di Francesco da Milano.

(Dall' Intavolatura del Borrono.)

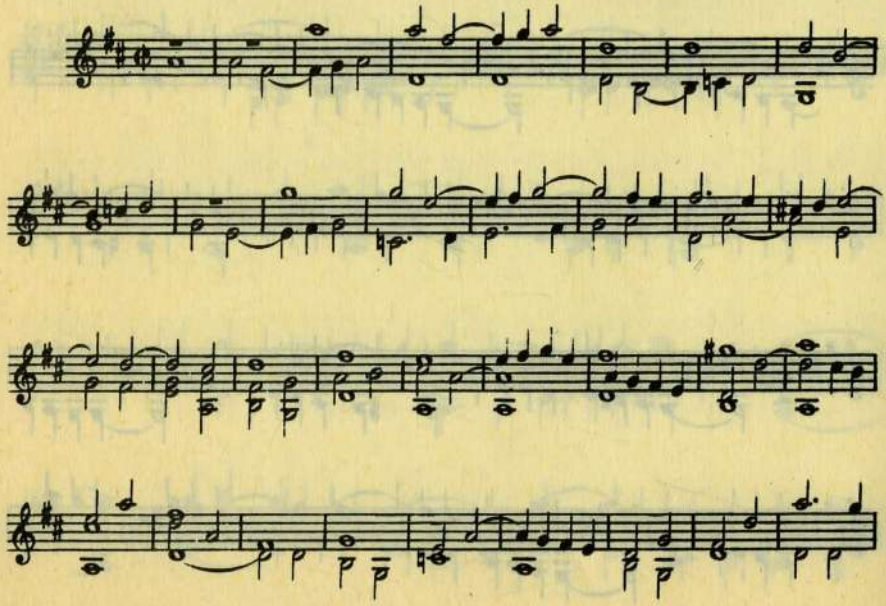


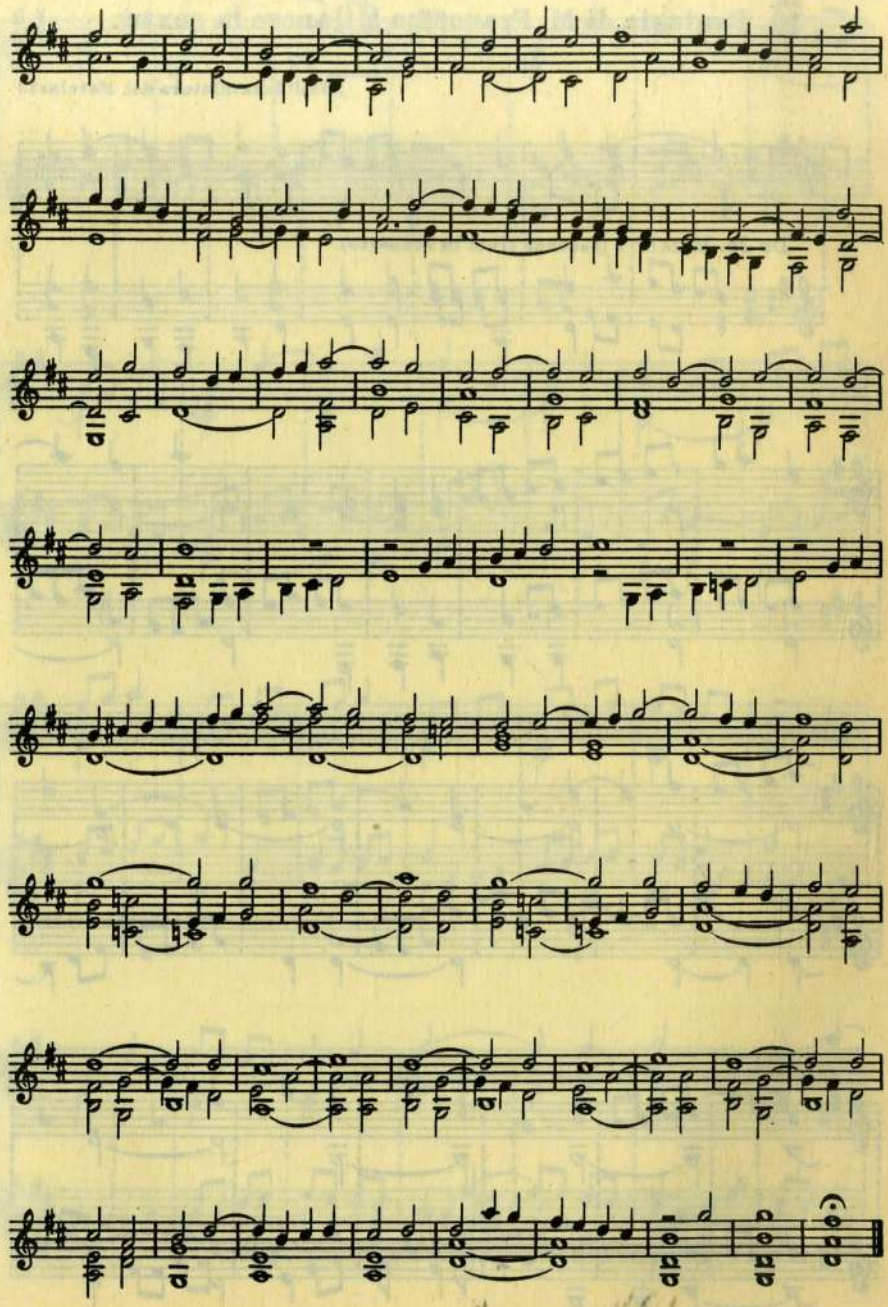




9. Fantasia di Francesco da Milano.

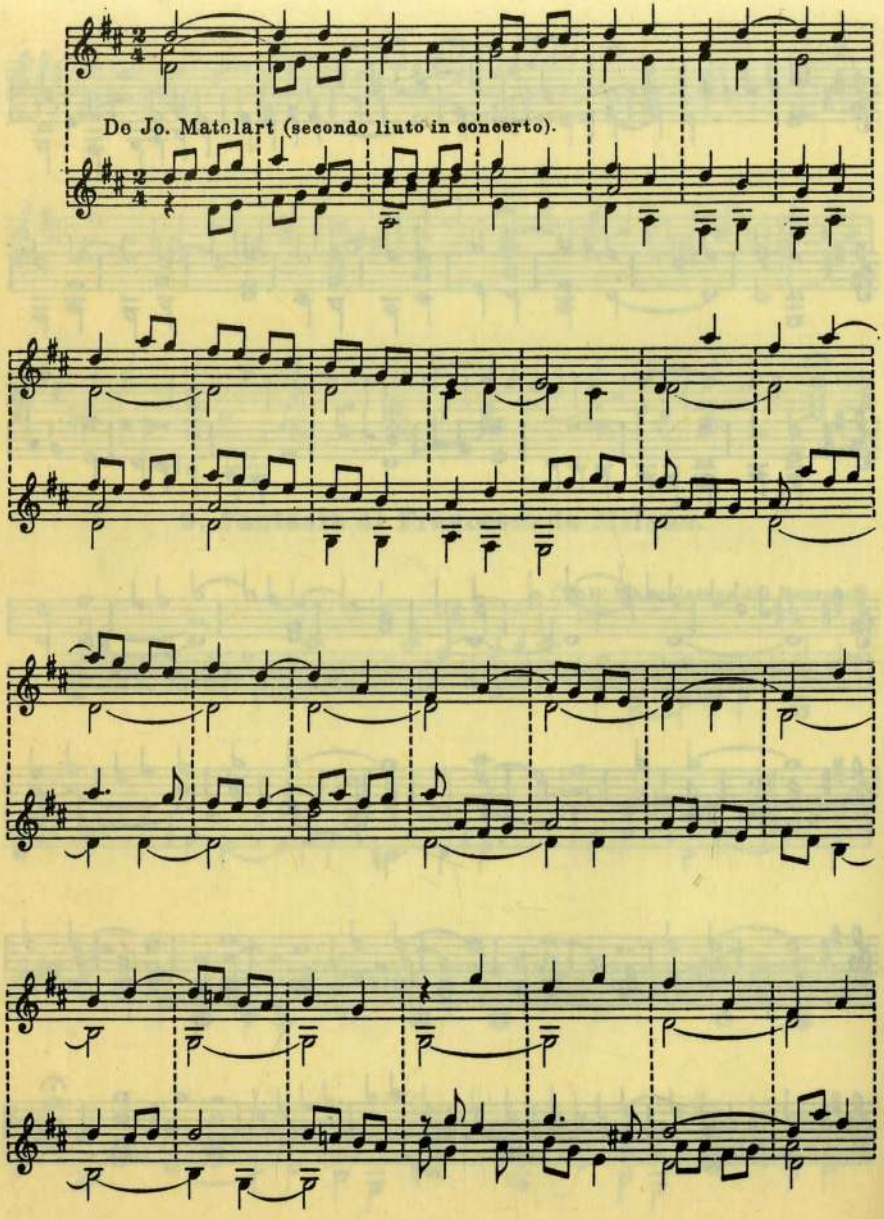
(Dall' Intavolatura del Borrono.)

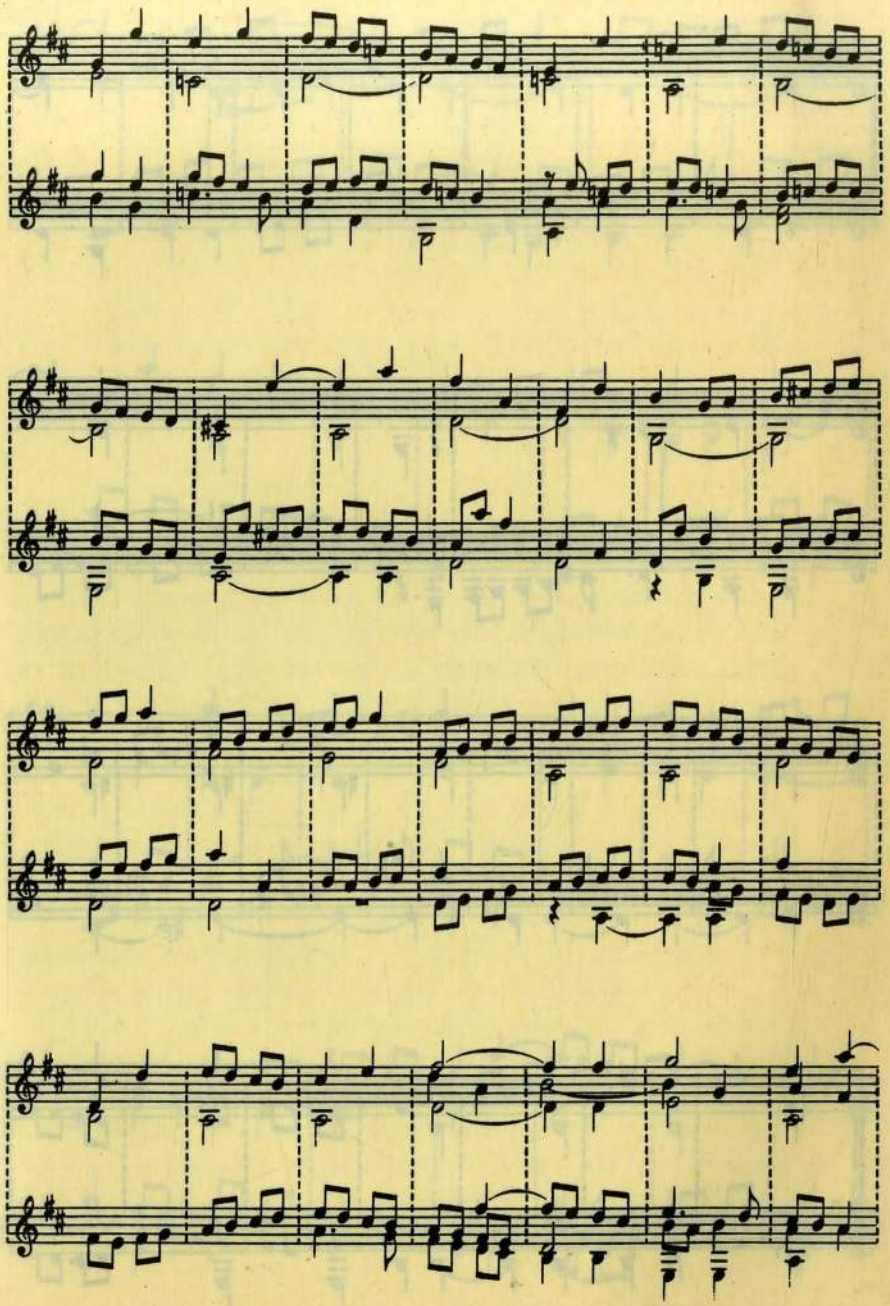


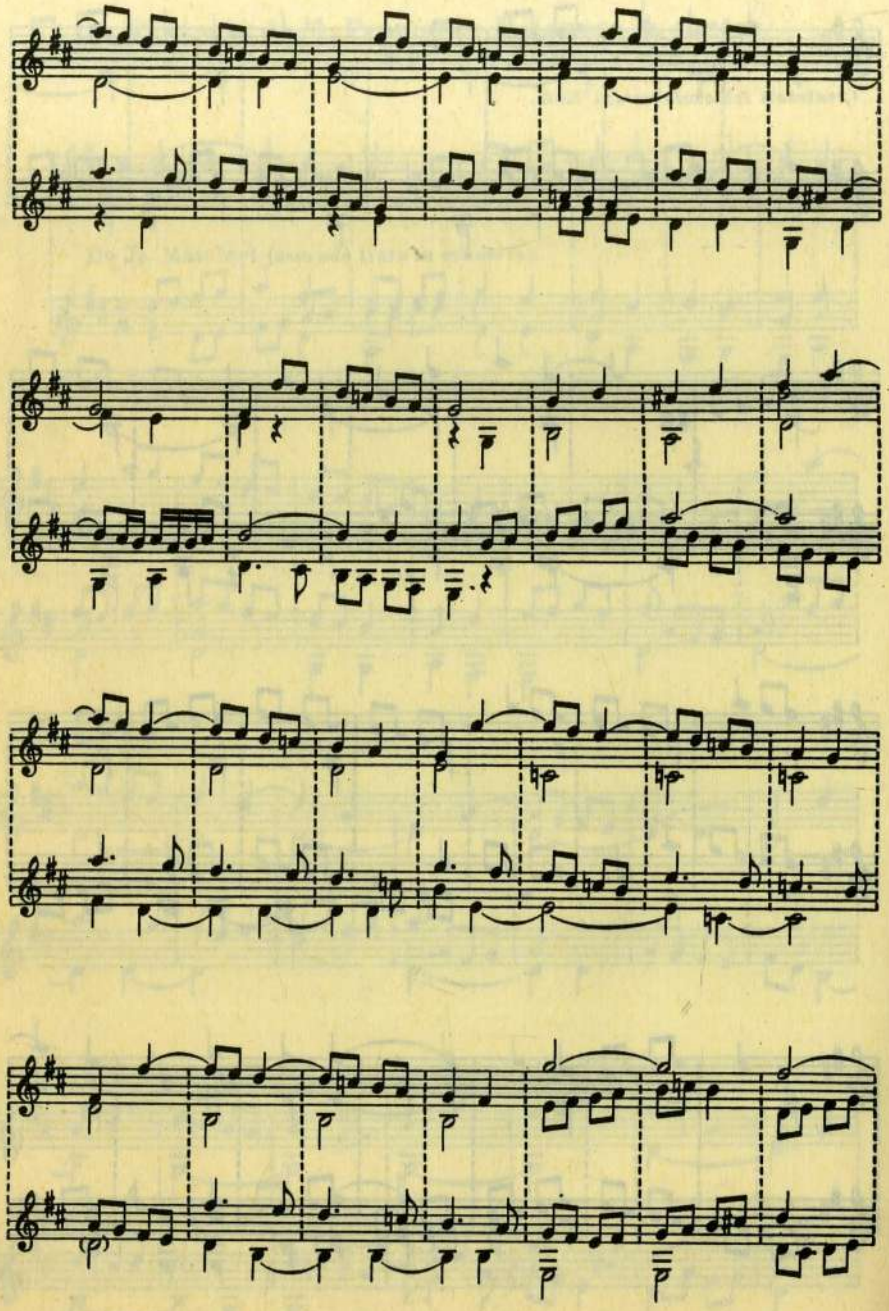


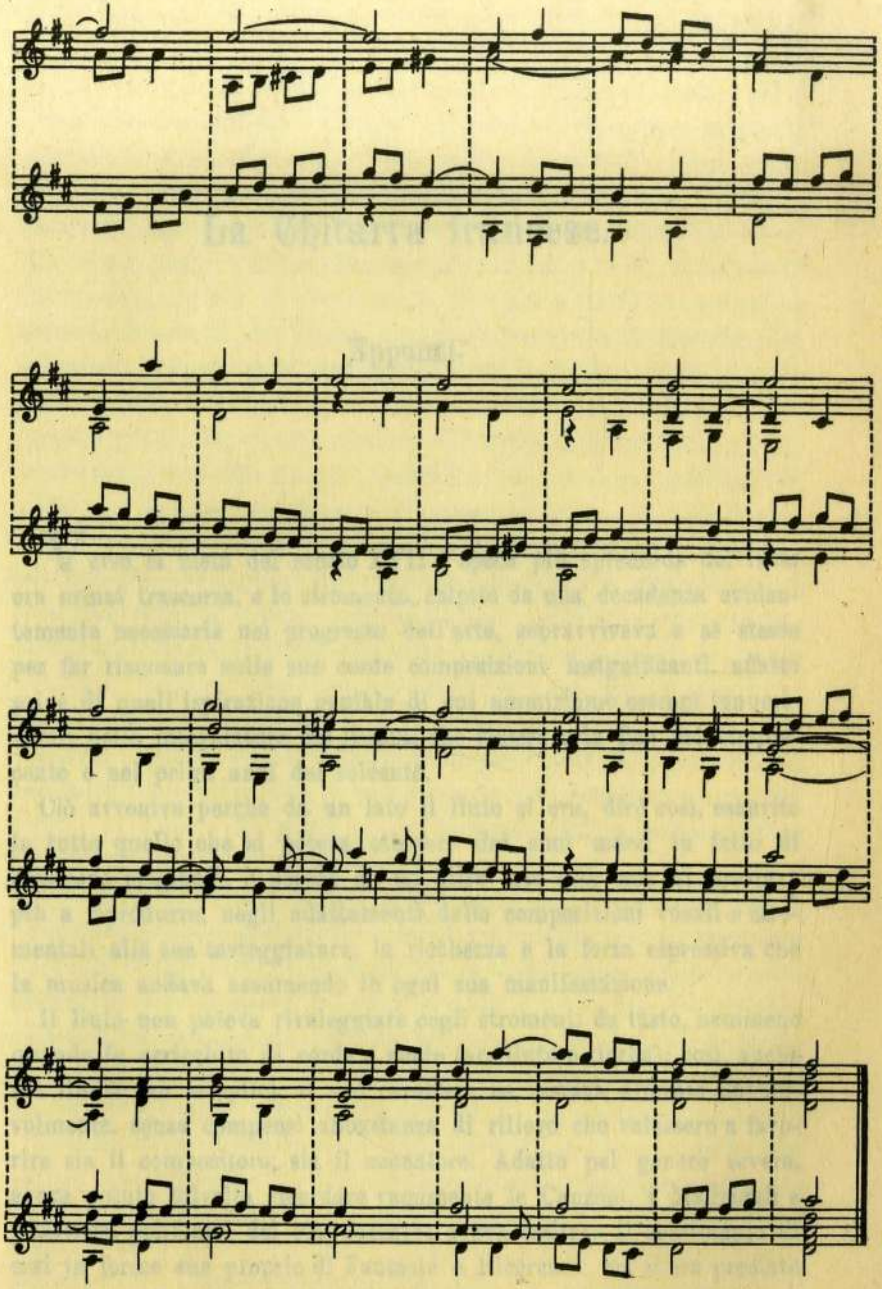
10. Fantasia di M. Francesco Milanese la sexta.

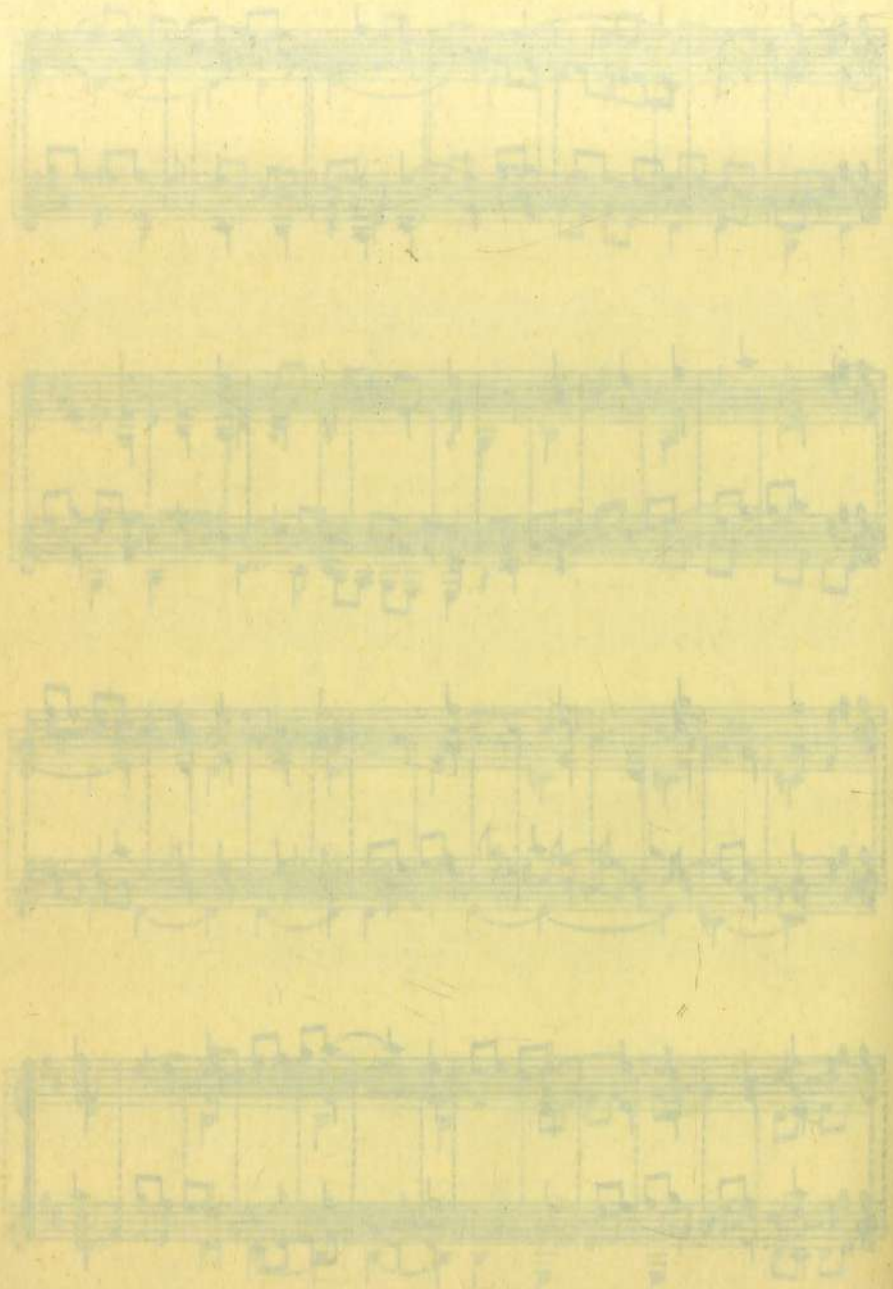
(Dall' Intavolatura del Matelart.)











La Chitarra francese.

Appunti.

Verso la metà del secolo XVII l'epoca più splendida del liuto era ormai trascorsa, e lo stromento, colpito da una decadenza evidentemente necessaria nel progresso dell'arte, sopravviveva a sè stesso per far risuonare sulle sue corde composizioni insignificanti, affatto prive di quell'ispirazione geniale di cui ammiriamo esempî innumerevoli nelle intavolature dei liutisti che vissero alla fine del cinquecento e nei primi anni del seicento.

Ciò avveniva perchè da un lato il liuto si era, dirò così, esaurito in tutto quello che si poteva ottenere dai suoi mezzi in fatto di creazione originale, e perchè da un altro lato esso non si prestava più a riprodurre, negli adattamenti delle composizioni vocali e stromentali alla sua tasteggiatura, la ricchezza e la forza espressiva che la musica andava assumendo in ogni sua manifestazione.

Il liuto non poteva rivaleggiare cogli stromenti da tasto, nemmeno quando fu arricchito di corde a vuoto (arciliuto o tiorba); così, anche nei limiti più semplici, il suo carattere ne restava alterato sfavorevolmente, senza compensi abbastanza di rilievo che valessero a favorire sia il compositoro, sia il suonatore. Adatto pel genere severo, aveva potuto talvolta ricordare vagamente le Canzoni, i Madrigali e i Mottetti polifonici del cinquecento; aveva imitato il sentimento di essi in forme sue proprie di Fantasie e Ricercari; ma si era prestato in modo perfetto per le melodie, quasi sempre graziose, inventate

dal liutista, che molto spesso precorreva il suo tempo verso nuovi orizzonti.

La potenza di esso però era assai ristretta: i suoni isolati o riuniti in accordi erano ottenuti col puro e semplice pizzicare delle corde, con un timbro alla lunga non troppo gradevole, e non davano varietà di effetti per mezzo di quelle legature e di quegli abbellimenti che pur troppo diventarono più tardi stucchevoli sulla chitarra. In cambio l'estensione delle corde, che nell'arciliuto diventava enorme, permetteva lo sviluppo regolare, per quanto in toni limitati, della composizione. Tuttavia il liuto non mancava di certi abbellimenti speciali, di cui dobbiamo tener conto nei riguardi dello sviluppo della melodia dalle voci costituenti la polifonia del cinquecento, abbellimenti molto semplici, che consistevano in note di legame tra i suoni della composizione polifonica, che il riduttore trasportava sullo stromento; questi ne usava allo scopo di ottenere, con un effetto melodico più accentuato, la sonorità, che sarebbe mancata per le note di lunga durata, e la chiarezza nell'intreccio delle parti. Nelle cadenze però il sistema risultava molto monotono, perchè la forma melodica era sempre la stessa presso tutti i liutisti e per ogni genere di musica.

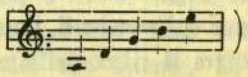
Circa gli accordi poi è da osservare che essi apparvero per la prima volta come elemento integrante della composizione musicale precisamente sul liuto, dove melodia ed armonia si distinsero, pur creando un insieme omogeneo, molto prima che i dotti se ne accorgessero e ne comprendessero l'importanza.

All'epoca di cui parliamo dunque il liuto aveva dato tutto ciò di cui era capace, e non era più atto a rinnovellarsi con mezzi abbastanza efficaci per seguire i progressi meravigliosi dell'arte musicale.

La chitarra invece, fino allora priva, come vedremo, d'ogni funzione possibile in una musica che non fosse un accozzamento di strimpellature privo di un concetto informatore, cominciava ad assumere un carattere proprio, che non mancava di grazia, e guadagnava il favore dei musicisti per la sonorità più robusta di quella del liuto, dovuta alla grandezza dello stromento, per gli effetti delle sue strappate *(batteries)*, per la novità e la varietà degli abbellimenti, e per la facile digitazione della sua tastiera, che non portava che cinque corde.

Tuttavia prima di una composizione regolare di vera musica per la chitarra apparvero in Italia le stranissime sonate di *chitarriglia*.

Per notarle si aveva inventato un alfabeto, maiuscolo quasi sempre,

(nell'accordatura dello stromento )

ogni lettera del quale indicava la posizione complessiva che dovevano prendere le dita della mano destra sulle corde e sui tasti per ottenere, strisciando rapidamente le cinque corde col pollice o coll'indice della sinistra, un accordo di cinque suoni. Tale accordo evidentemente non aveva la forma di 3ª e 5ª che quando il basso poteva risuonare sulla quinta corda; negli altri casi risultava di 3ª e 6ª, o di 4ª e 6ª, ma per l'effetto richiesto bastava che dall'insieme dei suoni risultasse presso a poco l'impressione dell'accordo perfetto di 3ª e 5ª; la pratica aveva così indovinato ciò che la teoria non arrivò a stabilire che molto più tardi.

Per notare dunque le sonate di *chitarriglia* si mettevano le lettere adatte sopra una linea trasversale; piccoli tratti perpendicolari ad essa verso il basso o verso l'alto indicavano se l'accordo doveva essere strisciato col pollice dal basso all'acuto, oppure coll'indice dall'acuto al basso. Uno strimpellamento del tutto primitivo costituiva la sonata, o più precisamente il ritmo di antiche arie di danza, con una certa varietà di accordi, ma all'esecutore mancava qualunque indicazione per la misura, vigendo la sola regola che bisognava fermarsi un po' quando si trovava un punto ed accelerare un po' quando le lettere erano poste tra due S S.

Tale sistema di frastuono armonico piacque e durò a lungo; anzi molte poesie del secolo XVII sono stampate *colle lettere per la chitarra*, forse allo scopo di notare l'accompagnamento ad una melodia conosciuta sulla quale si potevano cantare queste poesie, o forse allo scopo di permettere l'improvvisazione di una cantilena o di un recitativo sulle serie di accordi segnati colle lettere dove cadeva l'accento dei versi.

Quando allo strimpellare delle lettere si aggiunse il pizzicare delle corde, come nel liuto, si ebbe la chitarra alla spagnola, sulla quale diveniva possibile una musica che risultava meno primitiva, colla tendenza di perfezionarsi grado a grado secondo concetti artistici adeguati al carattere dello stromento.

Allora spiccò nelle composizioni per la chitarra una varietà nei mezzi d'espressione maggiore che in quelle per il liuto: le strappate, *batteries*, ascendenti e discendenti, impiegate senza troppa profusione, e solo per accentuare il ritmo della melodia, le legature (*cheutes* dal basso all'acuto e *tirades* dall'acuto al basso), i *tremblements* (mordenti), i *martellements* (trilli), e i *miolements* (effetti di *tremolo* ottenuti coll'oscillazione della mano sinistra sulle corde), — tutti questi abbellimenti offrivano risorse speciali al buon gusto ed all'abilità del chitarrista.

Per l'intavolatura della chitarra francese, che aveva le stesse corde della chitarra spagnola, si usava il rigo alla rovescia di quest'ultima, i suoni, cioè, vi conservavano la posizione naturale dell'accordo dal basso in alto, mentre l'intavolatura della chitarra spagnola rifletteva sul rigo la posizione delle corde sullo stromento:

Chitarra spagnuola		Chitarra francese	
la	V^a^ corda	mi	Cantino
re	IV^a^ »	si	II^a^ corda
sol	III^a^ »	sol	III^a^ »
si	II^a^ »	re	IV^a^ »
mi	Cantino	la	V^a^ »

Non vi si impiegava l'alfabeto per le *batteries*, ma ogni volta si scrivevano tutte le lettere (minuscole) relative alle posizioni delle dita, per ogni corda, sulla tasteggiatura dalla quale risultavano tali *batteries*, e finalmente per distinguere i valori ritmici si segnavano le solite note musicali.

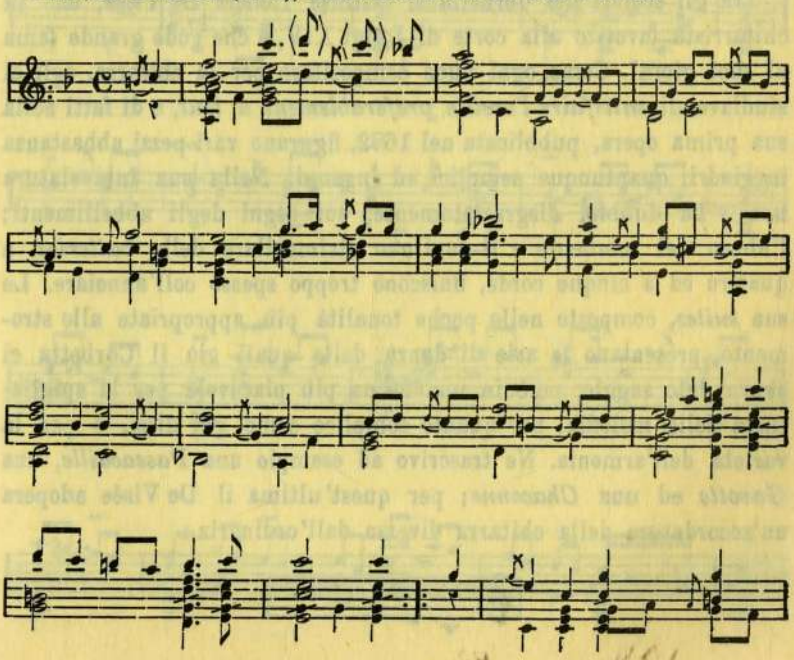
Le corde doppie, all'unissono le acute ed all'ottava le basse, erano talvolta determinate dall'autore della musica, ma d'ordinario si mettevano all'ottava le due corde basse (*la* e *re*), all'unissono la seconda e la terza, e si lasciava una corda semplice per cantino. Questa disposizione produceva in certi casi un po' di disordine nell'andamento delle parti che costituivano la composizione, e la melodia era così troppo spesso spezzata in salti di ottava per la noncuranza con cui il compositore scriveva la sua intavolatura sotto il punto di vista musicale, perchè badava solo agli effetti di sonorità.

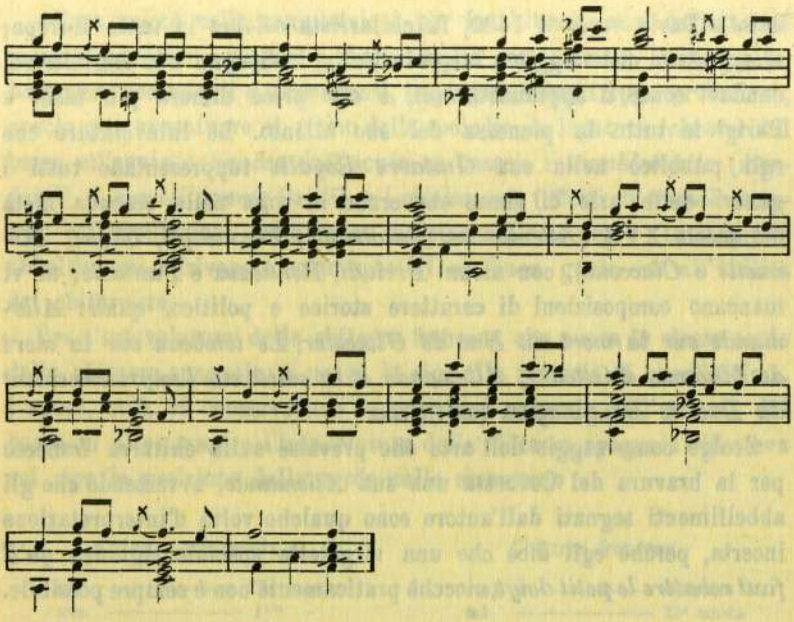
In questo genere di notazione è degna di studio *La Guitarre Royalle* di Francesco Corbetta, edita a Parigi nel 1671. Il Corbetta,

nato a Pavia verso il 1630, fu chitarrista celebre in tutta Europa; si sa infatti che viaggiò a lungo in Italia, in Spagna e in Inghilterra, dandovi concerti applauditissimi, e che prese dimora più tardi a Parigi in tutta la pienezza del suo talento. Le intavolature che egli pubblicò nella sua *Guitarre Royalle* rappresentano tutti i generi delle arie di danze che erano in voga nella seconda metà del secolo XVII (*Allemandes*, *Sarabande*, *Passacagli*, *Ighe*, *Minuetti* e *Ciaccone*), con alcuni *Preludi*, *Rondeaux* e *Fantasie*; nè vi mancano composizioni di carattere storico e politico, quali: *Allemande sur la mort du Duc de Glocester*, *Le tombeau sur la mort de Madame d'Orleans*, *Allemande et sa suitte sur l'imprisonnement du Duc de Bouquingam* (sic!), ecc.

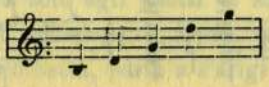
Scelgo come saggio dell'arte che prevalse sulla chitarra francese per la bravura del Corbetta una sua *Allemande*, avvertendo che gli abbellimenti segnati dall'autore sono qualche volta d'interpretazione incerta, perchè egli dice che una virgoletta speciale significa *qu'il faut rebattre le petit doigt*, ciocchè praticamente non è sempre possibile.

François Corbetta (1671), *Allemande cherie du Duc d'Yorck.*

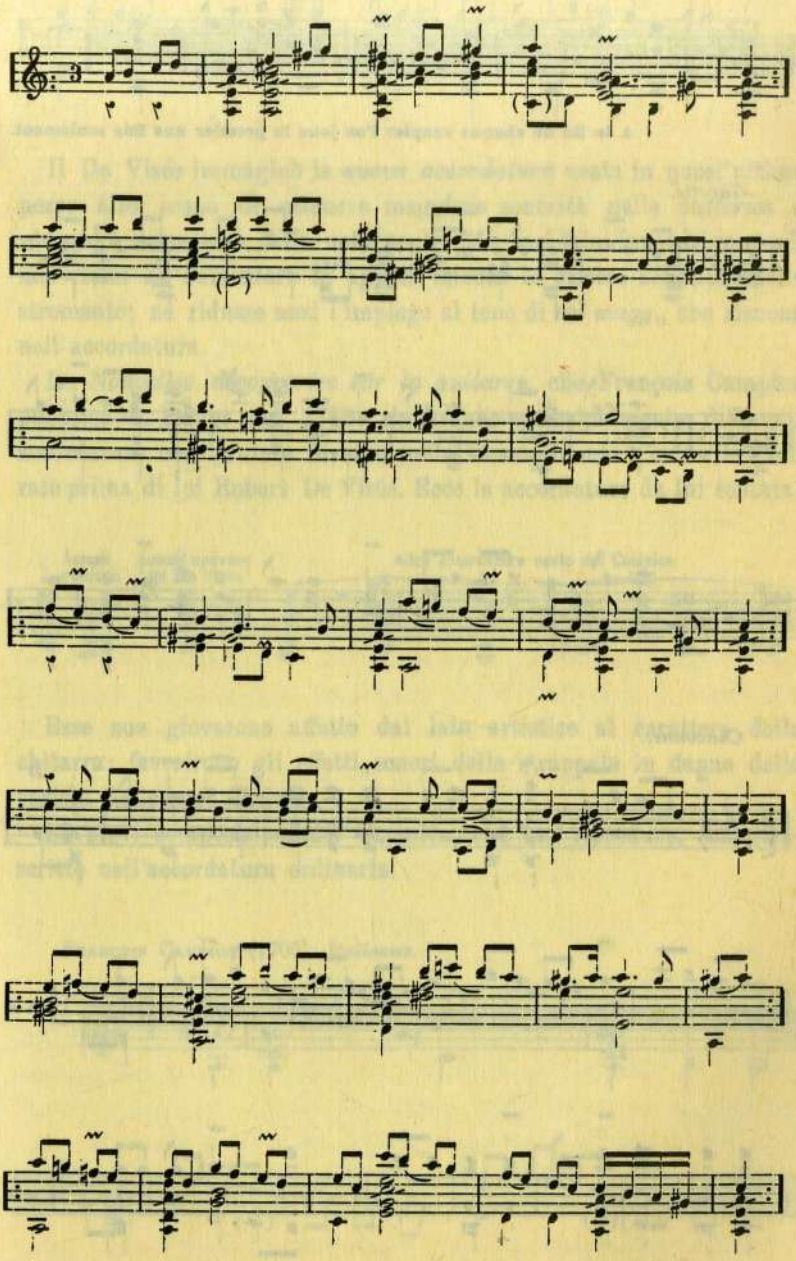


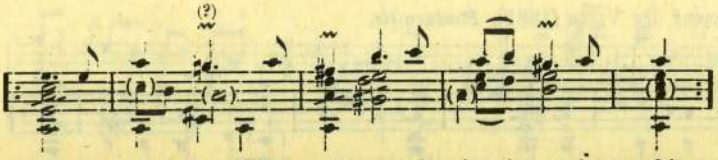


Tra gli scolari del Corbetta si distinse Robert De Visée, che fu chitarrista favorito alla corte di Luigi XIV, e che godè grande fama ai suoi giorni. Come ogni buon compositore per la chitarra, egli si studiava di *satisfaire l'oreille préférablement à tout*, e di fatti nella sua prima opera, pubblicata nel 1682, figurano varî pezzi abbastanza leggiadri, quantunque semplici ed ingenui. Nella sua intavolatura non v'ha dubbio, disgraziatamente, sui segni degli abbellimenti; l'abuso del mordente e il continuo strimpellare delle *batteries*, a quattro ed a cinque corde, finiscono troppo spesso coll'annoiare. Le sue *suites*, composte nelle poche tonalità più appropriate allo stromento, presentano le arie di danza delle quali già il Corbetta ci aveva dato saggio, però in una forma più piacevole per la spigliatezza della melodia, per quanto semplice come già dissi, e per la varietà dell'armonia. Ne trascrivo ad esempio una *Passacaille*, una *Gavotte* ed una *Chaconne*; per quest'ultima il De Visée adopera un'accordatura della chitarra diversa dall'ordinaria:



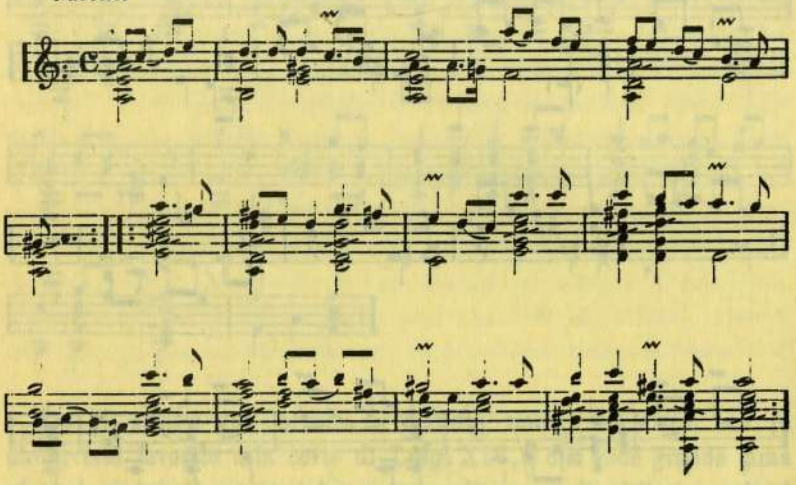
ROBERT DE VISÉE (1682), *Passacaille.*



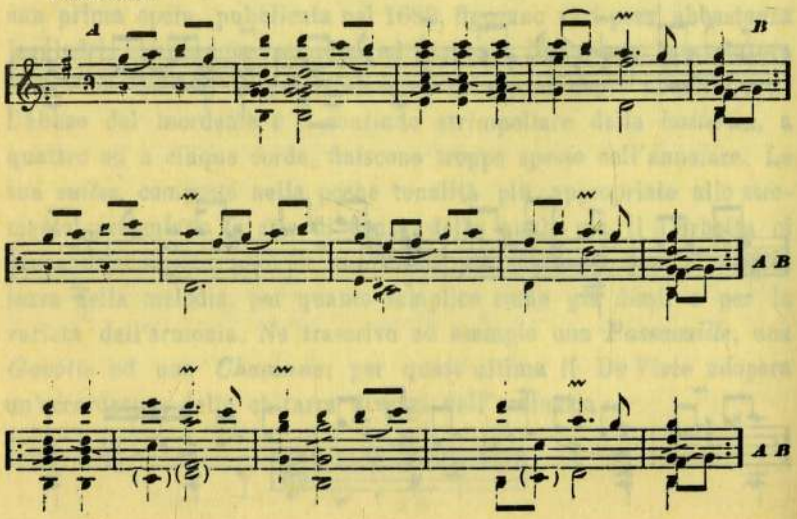


A la fin de chaque couplet l'on joue le premier une fois seulement.

Gavotte.

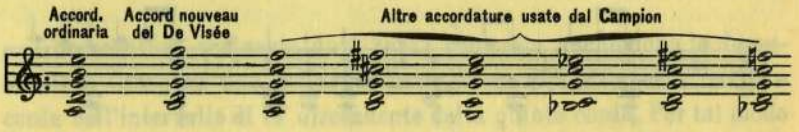


Chaconne..



Il De Visée immaginò la *nuova accordatura* usata in quest'ultimo pezzo allo scopo di ottenere maggiore sonorità nelle *batteries* e maggiore estensione nelle note acute. Ma con tale innovazione egli non riescì ad aumentare in eguale misura le risorse artistiche dello stromento; ne ridusse anzi l'impiego al tono di *sol magg.*, che risuona nell'accordatura.

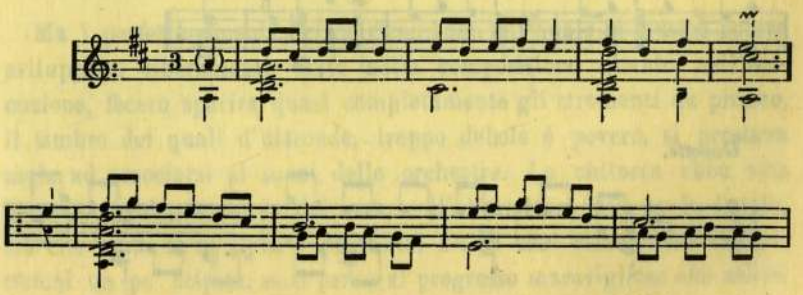
Le *Nouvelles découvertes sur la guitarre*, che François Campion pubblicò a Parigi nel 1705, riguardano principalmente differenti accordature che l'autore inventò nello stesso intento a cui aveva mirato prima di lui Robert De Visée. Ecco le accordature da lui tentate:

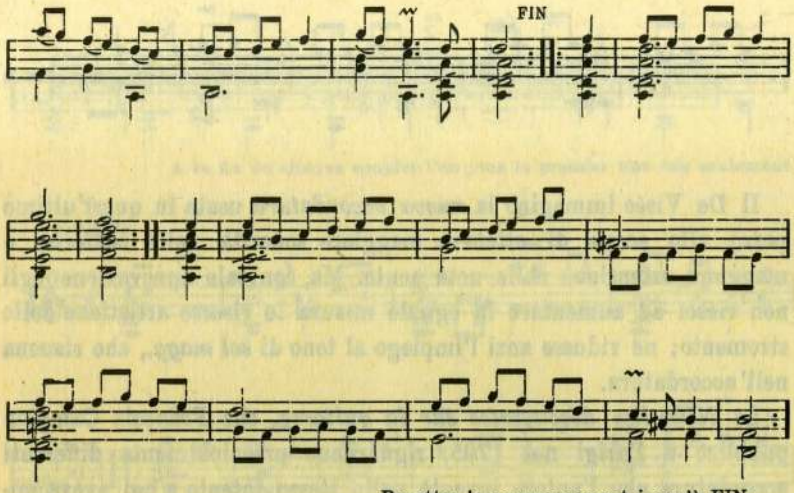


Esse non giovarono affatto dal lato artistico al carattere della chitarra: favorirono gli effetti sonori delle strappate in danno della varietà delle modulazioni.

Le brevi composizioni del Campion, che qui riproduco, sono trascritte nell'accordatura ordinaria.

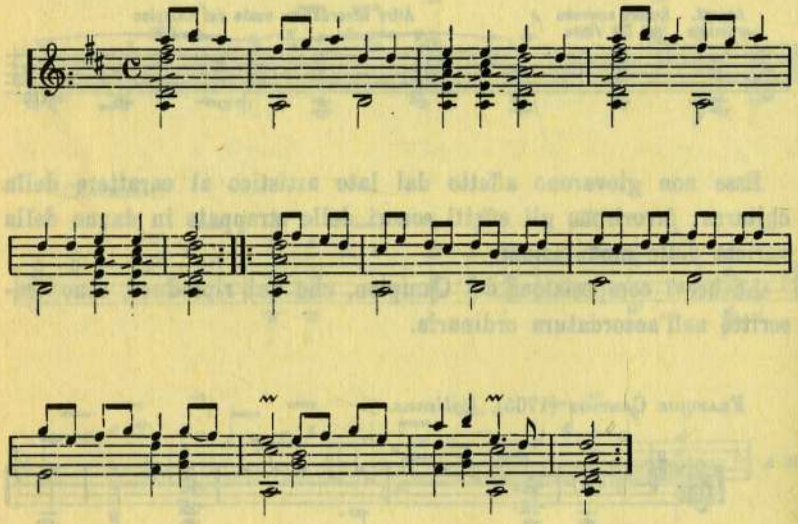
François Campion (1705), *Italienne.*



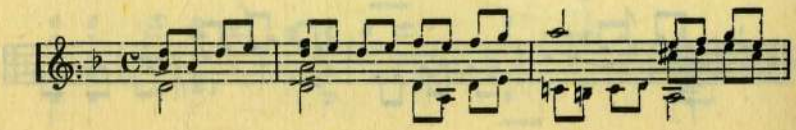


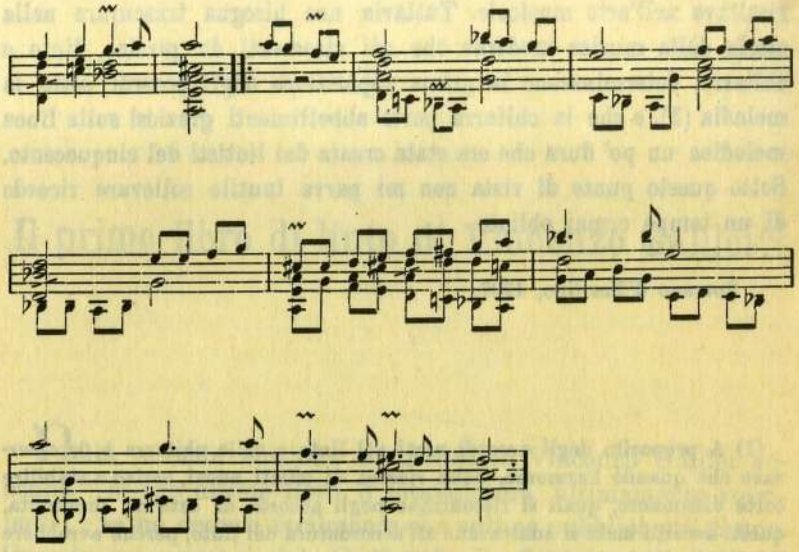
Repettes le commencement jusqu'à FIN.

Trompette.

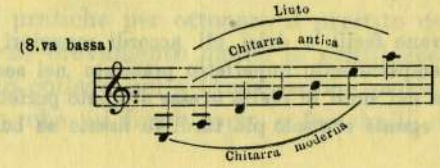


Gavotte.





L'accordatura ordinaria durò senza contrasto anche dopo le *découvertes* di Campion, fino a quando fu aggiunta allo stromento la sesta corda nell'intervallo di IV discendente dalla quinta corda. Per tal modo la chitarra acquistò tutta la potenza di cui era fornito il liuto, pur differenziandosi da questo per un insieme di suoni più grave:

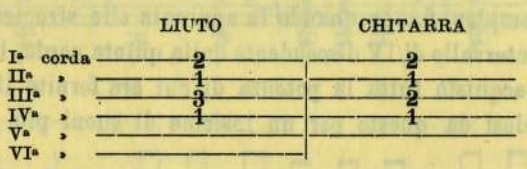


Ma i perfezionamenti del clavicembalo, sul quale la musica poteva svilupparsi liberamente tanto nella composizione quanto nell'esecuzione, fecero sparire quasi completamente gli stromenti da pizzico, il timbro dei quali d'altronde, troppo debole e povero, si prestava male ad associarsi ai suoni delle orchestre. La chitarra ebbe vita propria, guadagnando in dolcezza, coll'abbandono delle corde doppie, ciò che perdeva in forza e pastosità. Su di essa risuonarono composizioni un po' scipite, se si pensa al progresso maraviglioso che allora

risaltava nell'arte musicale. Tuttavia non bisogna trascurare nella storia della musica moderna che gli stromenti da pizzico, liuto e chitarra, determinarono la prima apparizione degli accordi sotto la melodia (1), e che la chitarra portò abbellimenti graziosi sulla linea melodica un po' dura che era stata creata dai liutisti del cinquecento. Sotto questo punto di vista non mi parve inutile sollevare ricordo di un tempo ormai obliato.

Romano d'Ezzelino, 1907.

(1) A proposito degli accordi usati sul liuto e sulla chitarra è da osservare che quando l'armonia, nella ricerca di effetti nuovi, arrivò a stabilire certe dissonanze, quali si riscontrano negli accordi di settima diminuita, questi accordi male si adattavano all'accordatura del liuto, perchè avrebbero richiesto posizioni complicate e difficili se avessero dovuto essere eseguiti sulle quattro corde acute dello strumento; nella chitarra invece la digitazione diventava agevole:



Nel liuto risuonavano facili e dolci gli accordi maggiori e minori dei toni permessi dal temperamento imperfetto praticato nel secolo XVI, per quanto l'accordatura del liuto in realtà avesse ordinato perfettamente bene quel temperamento eguale che solo più tardi fu fissato su base scientifica.

Il primo libro di liuto di Vincenzo Galilei.[1]

Nella seconda edizione del *Fronimo* Vincenzo Galilei accenna " al suo ultimo libro d'intavolatura ultimamente stampato „: se ne deduce facilmente che egli ne pubblicò più di uno. Quando mi occupai del *Codice* di V. Galilei negli *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1903), scrissi che delle intavolature ricordate nel *Fronimo* non esiste più traccia; più tardi però, scorrendo l'opera di G. Morphy, *Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle* (Leipzig, 1902, Breitkopf & Härtel), rilevai, dalla Bibliografia annessa alla Prefazione, che nella Biblioteca Imperiale di Vienna si conserva una intavolatura di liuto di Vincenzo Galilei. Esaurite, senza alcun successo, le pratiche per ottenere il prestito del libro (2), posso oggi trattarne brevemente mercè la gentilezza del Dott. Adolf Koczirz, mio collega nella Commissione per lo studio della musica di liuto, che mi fornì copie e fac-simili del libro. È intitolato:

---

(1) Vincenzo Galileo Fiorentino, *Intavolature de lauto.* Libro Primo; Roma, 1563, Valerio Dorico.

Quest'opera, non citata dal Fétis, è sconosciuta in Italia. Credo che nessuno ne abbia mai parlato, e perciò parmi opportuno di farne la recensione, pure dopo tre secoli e mezzo dalla sua pubblicazione.

(2) Rinnovo in proposito i miei più vivi ringraziamenti al mio amico on. Fusinato, che ci ha messo tutta la più buona volontà per riescire in via diplomatica a farmi avere il libro che desideravo studiare.

Intavolature
de lauto
di Vincenzo Galileo Fiorentino
Madrigali, e Ricercate
Libro Primo

In Roma per M. Valerio Dorico, l'Anno MLXIII *(sic)*
con privilegio per Anni X.

Contiene:

TAVOLA DELLI MADRIGALI
Numero XXVIII.

Ahi bella liberta, a 4, di Alessandro Romano 1
Ahi chi mi da Consiglio, a 4, di Alessandro Romano 7
Alcun non può saper, a 4, di Vincentio Galilei 27
Baciami Vita mia, a 4, del Ferabosco 9
Chiara fres. e dol. acg., a 5 di Arcadelt 15
Com' havra fin' amor, a 4, di Vincentio Ruffo 6
Così nel mio Cantar', a 4, di Vincentio Galilei 38
Da bei Rami scendea, a 4, di Arcadelt 21
Da poi che sott'il Ciel', a 5, di Vincentio Galilei 32
Deh non fuggir, a 4, di Hippolito Cera 35
Dove tocca Costei, a 4, di Giovan Nasco 30
Gl'ochi ivaghiro all'hor, a 4, di Alessandro Romano 3
Giunto m'ha Amor, a 4, di Orlando di Lassus 39
Io mi son Giovinetta, a 4, del Ferabosco 34
Mordimi questa lingua, a 4, di Giovanni del Cartolaio . . . 11
Nasce la Gioia mia, a 4, di Giovan Nasco 28
Nella più Verde piaggia, a 4, di Hippolito Cera 40
Ne mi lece ascoltar, a 4, di Alessandro Romano 3
O famelice inique, a 4, di Vincentio Galilei 37
Pur mi consola, a 4, di Alessandro Romano 2
Quante volte diss'io, a 5, di Arcadelt 22
Questa leggiadra, a 4, di Vincentio Galilei 33
Segli e pur mio destino, a 4, di Arcadelt 17
Signor mio Caro, a 4, di Vincentio Galilei 25
Tepo verra acor forse, a 3, di Arcadelt 19
Vel puo giurare Amor, a 3, di Jan Gero 13
Zefiro torna, a 4, di Vincentio Galilei 43

Tavola delle Ricercari Numero 6.

Ricercare primo 44
Ricercare secondo 46

Ricercare terzo 47
Ricercare quarto 48
Ricercare quinto 49
Ricercare sesto 50

Il libro adunque ci conserva i primi saggi della musica madrigalesca anteriore al Palestrina, ed alcune composizioni dell'autore. La lettura però ne riesce un po' noiosa, perchè Vincenzo Galilei non curò di segnare il tempo e le battute nella musica da lui intavolata; e così manca un elemento utilissimo per capire facilmente il ritmo in un genere di notazione che non si presenta mai purgata da errori. Voglio dire che la divisione dell'intavolatura per battute rende talora evidenti certi errori di stampa (spostamenti ed ommissioni di numeri o di valori) che senza di essa restano incomprensibili a chi eseguisce o traduce il testo originale, perchè sfuggono alla sua perspicacia e non possono quindi in alcun modo essere corretti o ricostituiti.

I Madrigali che Vincenzo Galilei scelse per inserirli in questa sua prima opera sono trasportati sul liuto con quella diligenza che dobbiamo aspettarci dal musicista che seppe fissare le buone regole dell'intavolatura nel prezioso suo dialogo, il *Fronimo* (1568 e 1584).

Circa le composizioni dell'autore dirò che mi occupai soltanto del suo *Ricercare quarto*; ne lessi con facilità la notazione, ma non giunsi ad afferrare il concetto della musica: ciò mi accadde spesso nello studiare in Vincenzo Galilei il polifonista, mentre le danze che egli ci lasciò nel *Codice* ora esistente presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, quantunque elaborate un po' artificiosamente, hanno tutti i pregi di una melodia chiara e piacevole.

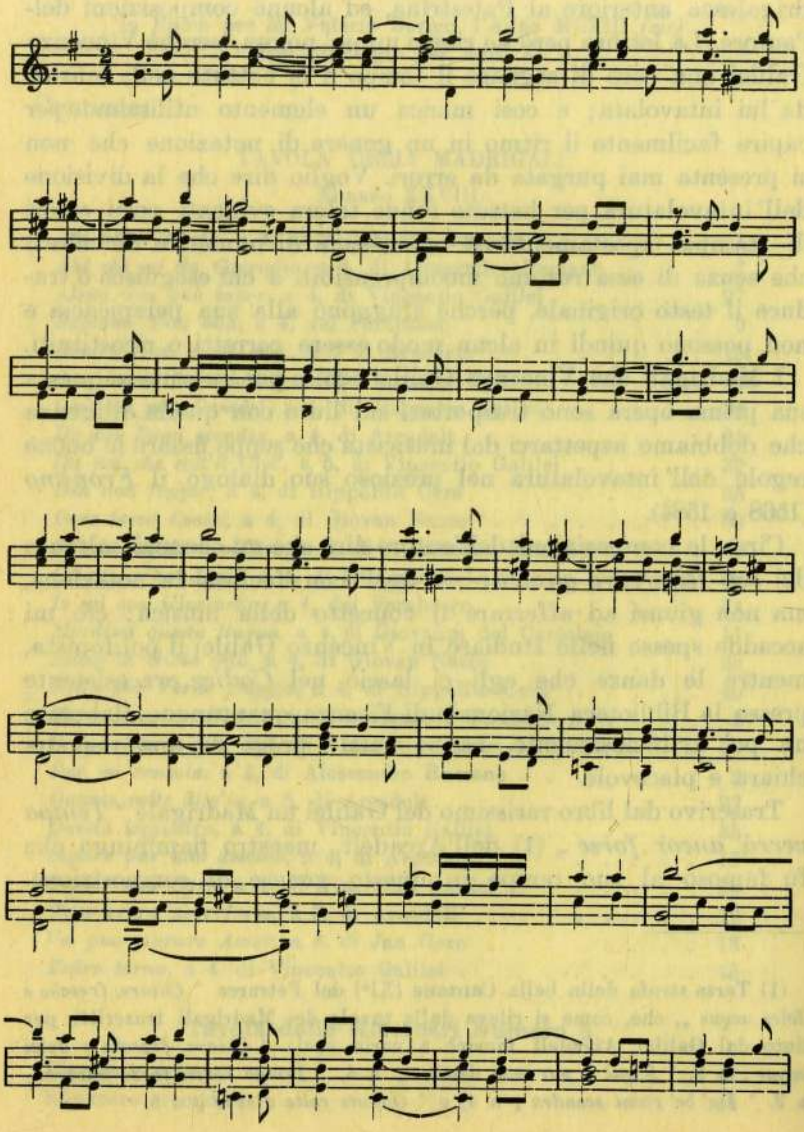
Trascrivo dal libro rarissimo del Galilei un Madrigale " *Tempo verrà ancor forse* „ (1) dell'Arcadelt, maestro fiammingo che fu famoso al suo tempo in questo genere di composizione.

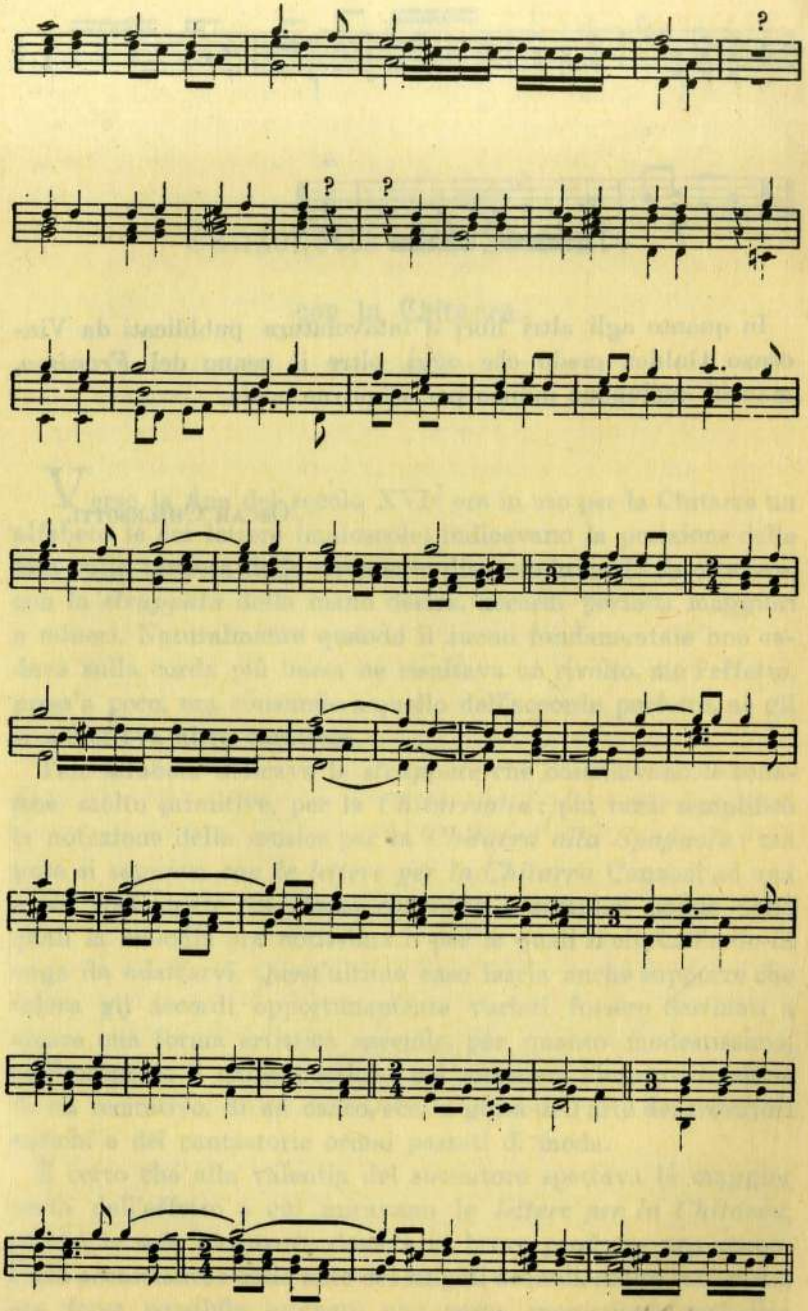
---

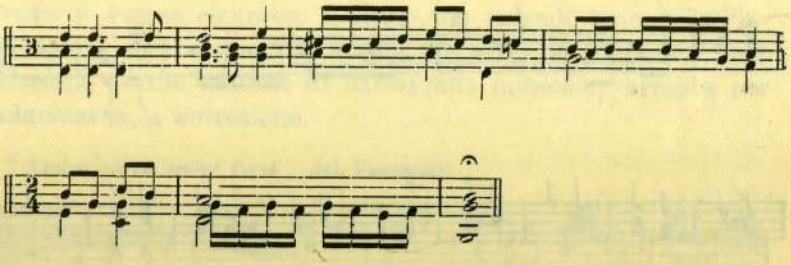
(1) Terza strofa della bella Canzone (XI[a]) del Petrarca " *Chiare, fresche e dolci acque* „, che, come si rileva dalla tavola dei Madrigali trascritti per liuto dal Galilei, Arcadelt musicò a varie voci: " *Chiare, fresche e dolci acque* „ a 5, " *S'egli è pur mio destino* „ a 4, " *Tempo verrà forse ancora* „ a 3, " *Da' be' rami scendea* „ a 4, e " *Quante volte diss'io* „ a 5.

Credo di averne compreso il ritmo, pur essendo omesso nell'intavolatura ogni segno di tempo. Ripeto che se questa fosse difettosa, nessun criterio di paleografia musicale varrebbe per indovinarne la correzione.

" *Tempo verrà ancor forse* " del VERDELOT.







In quanto agli altri libri d' intavolatura pubblicati da Vincenzo Galilei, credo che oggi, oltre il cenno del *Fronimo*, manchi qualunque indizio per scoprirne copia.

Oscar Chilesotti.

Canzonette del Seicento

con la Chitarra.

Verso la fine del secolo XVI° era in uso per la Chitarra un alfabeto le cui lettere (maiuscole) indicavano la posizione delle dita sulla tastiera dello stromento disposte in modo da ottenere, con la *strappata* della mano destra, accordi perfetti maggiori e minori. Naturalmente quando il suono fondamentale non cadeva sulla corda più bassa ne risultava un rivolto, ma l'effetto, press'a poco, era consimile a quello dell'accordo perfetto, nè gli si annetteva altro carattere.

Tale alfabeto indicava le *strappate* che costituivano le sonatine, molto primitive, per la *Chitarriglia*; più tardi semplificò la notazione della musica per la *Chitarra alla Spagnola*; ma pure si segnava *con le lettere per la Chitarra* Canzoni ad una o più voci scritte col *Basso continuo*, e semplici poesie delle quali la melodia era notissima o per le quali si citava l'*aria* in voga da adattarvi. Quest'ultimo caso lascia anche supporre che talora gli accordi, opportunamente variati, fossero destinati a creare una forma artistica speciale, per quanto modestissima, coll'accentare il ritmo poetico o col sostenere l'improvvisazione di un recitativo, di un canto, ecc., a guisa dell'arte dei trovatori antichi e dei cantastorie ormai passati di moda.

È certo che alla valentia del suonatore spettava la maggior parte dell'effetto a cui miravano le *lettere per la Chitarra*, perchè la sola *strappata* doveva in breve produrre una monotonia accasciante: colle note dei singoli accordi, scelte con gusto, era forse possibile ottenere una certa successione melodica

abbastanza piacevole; ma l'argomento non merita davvero molta attenzione.

Piuttosto interessa capire come si accompagnavano le canzoni notate col *Basso continuo* e con le *lettere per la Chitarra.* In questi giorni ne studiai all'uopo due raccolte che da lunghi anni tenevo nella mia libreria senza aver mai trovato il tempo o la voglia di dedicarvi le mie elucubrazioni.

Ecco il titolo della prima:

Arie
di Francesco
Severi Perugino
Cantor di N. S.
a una, due, et tre voci
Da Cantarsi, nel Chitarrone Clavicembalo, & altri simili Instromenti.
Con alcune Arie con l'Alfabeto per la Chitarra alla Spagnola.
Libro Primo
Opera Seconda.
In Roma,
Appresso Paolo Masotti. M.D.C.XXVI.

All'altra manca il frontispizio, ma sotto la musica di alcuni fogli si legge la citazione: *Barchetta del Fasolo*, e sulla copertina antica sta scritto a mano: *Fasolo, Misticanza di Vigna alla Bergamasca; il Canto della barchetta, et altre cantate et ariette per Voce et Chitarra; Roma, Robletti, 1627.*

Sono entrambe rarissime. Del Severi il Fétis cita soltanto i *Salmi passaggiati*, che travisa in *passegiati* (1), e del Fasolo il noto bibliografo E. Vogel mi disse che credeva *unico* il mio esemplare.

---

(1) Pare che questa prima opera del Severi abbia ottenuto le lodi dei contemporanei; così dice in proposito l'autore **A benigni lettori** nella prefazione alle *Arie*: " Mando alle stampe quest'ariosi componimenti sti-
" molato dall'obbligo, à cui mi sottoposi con prometterle in quel mio libretto
" di Salmi Passaggiati; & essi volentieri compariscano nel cospetto del
" Mondo, allettati dal cortese applauso che con maggior nota di soverchia

Lette le Canzoni del Severi e del Fasolo, fattone il confronto cogli *Affetti amorosi* dello Stefani (Volume 3° della *Biblioteca di rarità musicali*), e con *Le varie musiche di Raffaelle Rontani* (Roma, Robletti, 1620-1623) (1), dove pure figurano le famose lettere per la Chitarra, credo di poter concludere che il chitarrista, messo in grado di rilevare con tutta facilità l'accordo richiesto dalla lettera *ad hoc*, vi faceva spiccare il basso annesso alla melodia, sia omettendo le note inferiori ad esso quando ne era il caso, sia marcando o ribattendo con abile artificio la nota che vi corrispondeva.

Ho ricostrutto le canzoni secondo tale concetto; qualche volta però, quando l'armonia sarebbe riescita troppo stucchevole nella sua monotonia, e quando l'àmbito della melodia lo permetteva, ho raddoppiato il canto sullo stromento (2). Non sono miracoli

---

" affettione, che di verità è stato fatto à quelli da tutti i virtuosi. Cagione " che m'hà speronato maggiormente a sodisfare al mio debito, & hà invi- " gorire le mie forze se non per arrivare à quel segno di lode, di cui m'hanno " honorato, almeno per scroprire con altretanto affetto, con quanto desiderio " di piacerli le compariscono avanti; avvisando chi non sia bene esperto " nel modo di Cantar alla Romana, che d'ogni difficoltà, che incontrasse " di Passaggi, Trilli, od altro restarà pienamente sodisfatto con far capitale " de gl'avvertimenti intorno à questo dati da me in quella medesima opera " de Salmi. Vivino felici „. Vi sono anche da rilevare le parole riguardo il *modo di Cantar alla Romana* nell'epoca in cui si sviluppava l'arte drammatica con criterî speciali.

(1) I sei libri del Rontani lascierebbero sospettare, contro le mie conclusioni, che il canto accompagnato dalle *strappate* o dagli *arpeggi* della Chitarra, senza il Basso continuo, fosse il modo popolare di eseguire le canzoni più in voga. Oltre il significato delle parole che si leggono nel frontispizio dell'opera: *con le lettere per la Chitarra alla Spagnola in quelle* (musiche) *più a proposito per questo stromento*, lo ammetterebbe il fatto che talora gli accordi indicati dalla lettera sono affatto diversi da quelli che richiede il Basso Continuo. Comunque l'interpretazione dell'accompagnamento, secondo il gusto popolare o secondo le regole scolastiche, dipendeva sempre dal chitarrista.

(2) Pel raddoppio del canto il Liuto si presta molto meglio della Chitarra, perchè il canto può estendervisi più facilmente sulle corde acute. Nella Chitarra le canzonette per soprano e per tenore si svolgono quasi sempre in un àmbito troppo basso per dare buon effetto, e troppo alto per rendere agevole l'esecuzione; in ambi i casi poi resterebbe, a tratti, poverissima la riduzione, limitata per necessità al basso ed alla melodia.

di leggiadria dal lato dell'ispirazione, non vi si trova purezza d'armonia, nè ritmi spigliati secondano la varietà del verso; ma non vi manca un sentimento ingenuamente espressivo nella semplicità della forma, e, riferendosi all'epoca in cui apparvero, parmi che della manifestazione artistica, per quanto rudimentale, si debba tener conto.

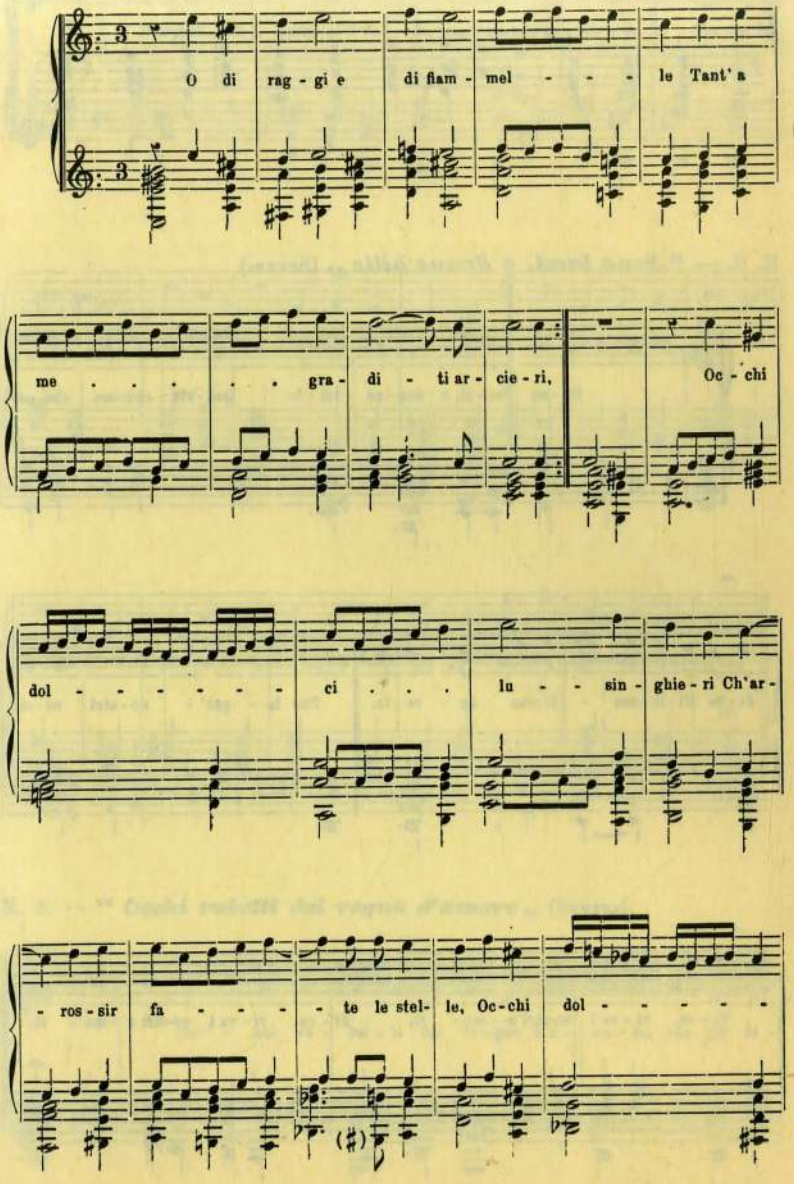
Circa l'accompagnamento della Chitarra conviene riflettere che, di fronte ai mezzi limitatissimi dello stromento ed ai toni poco propizî alla sua tastiera, non c'è da lusingarsi di raggiungere risultati molto brillanti. Fui anzi costretto di alzare di un tono la Canzone " *Non sei più bella, no', non sei più bella* „ per scrivere la melodia anche per la Chitarra; i soli accordi renderebbero l'armonia tanto pesante e scorretta da giustificare lo spediente da me usato.

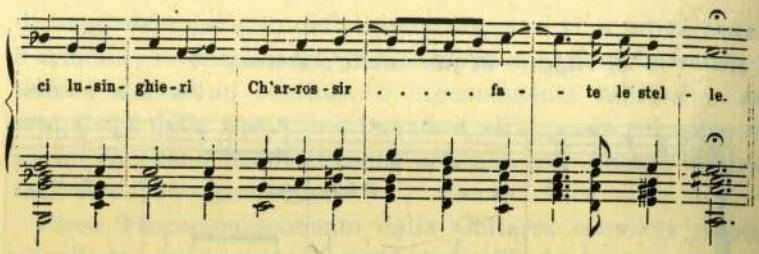
Per la bibliografia e per la storia dell'arte musicale aggiungo che le prime pagine dell'opera del Severi presentano musiche composte con intendimenti di una gravità ben superiore alle Canzoni con la chitarra di cui mi occupai: sono *Arie*, *Sonetti*, *Madrigali*, *Dialoghi*, *Scene pastorali*, ecc., ad una voce ed a più voci, ed in molte parti; tutto questo però non si solleva dalla mediocrità e vi difetta lo stile. Invece vi ebbi a scorgere una particolarità riguardo la notazione: in certi passaggi rapidissimi, stranamente e d'improvviso affidati alle voci con una frequenza da sbigottire orecchie moderne, le note non precisano i segni ritmici, ma sono un accozzamento di semiminime, in maniera che non vi si scorge come possano esser messe in partitura sul basso, che d'altronde non è mai al suo posto. Nel mio esemplare fortunatamente si vedono ancora, ingiallite, le linee trasversali, doppie, triple e perfino quadruple!, con cui un cantore antico ha reso decifrabile le lunghe serie di note disposte senza valore nell'opera del Severi. Accenno la singolarità del caso ai dilettanti di semiografia musicale.

Dott. Oscar Chilesotti.

N. 1. — *" O di raggi e di fiammelle "* (Severi).

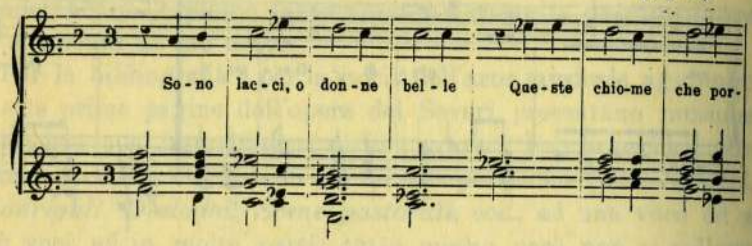
(Pag. 72 dell'originale).

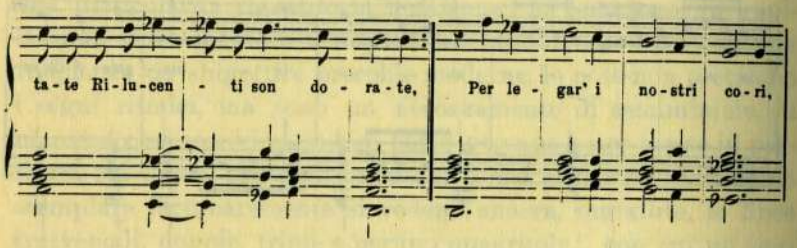


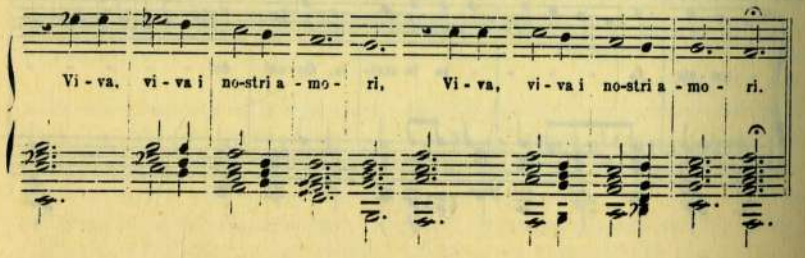


N. 2. — *" Sono lacci, o donne belle ,,* (Severi).

(pag. 73).

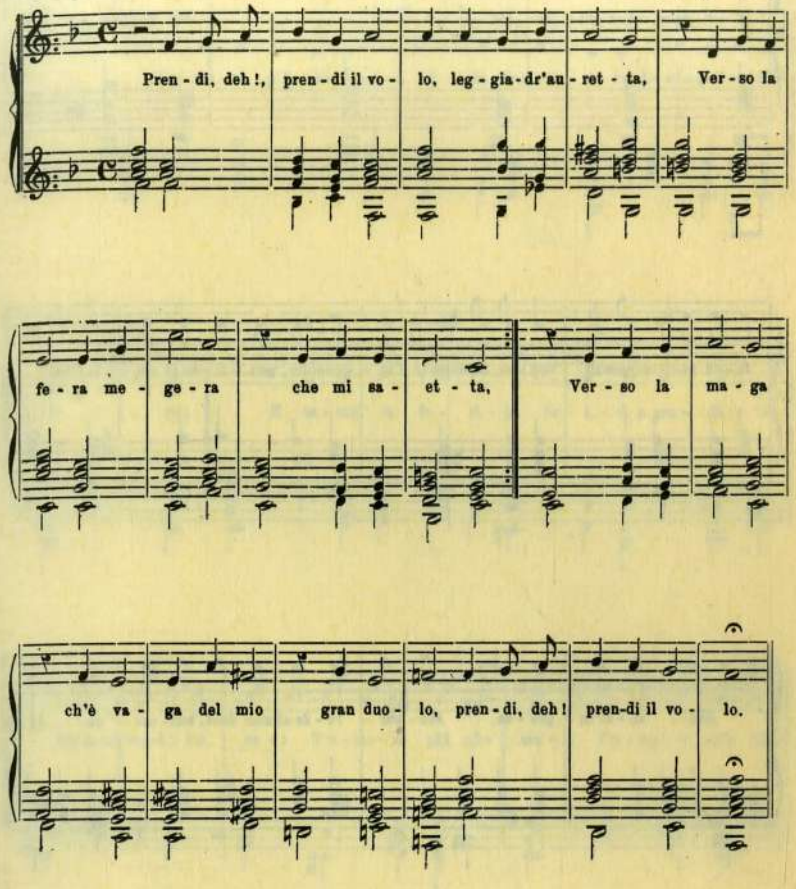






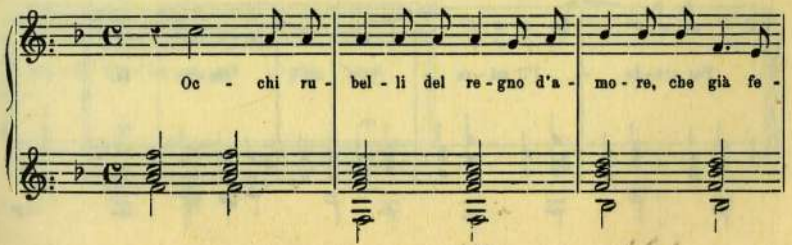
N. 3. — *" Prendi, deh !, prendi il volo „* (Severi).

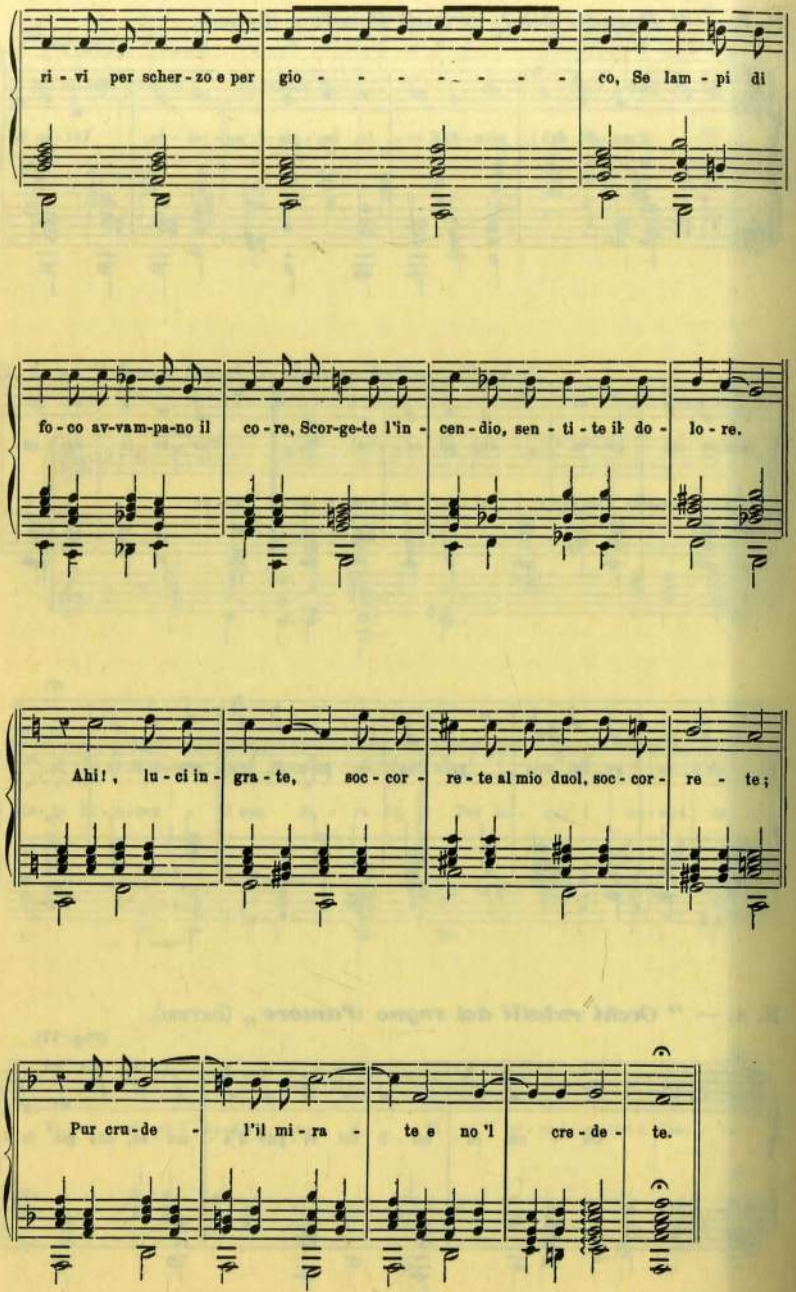
(Pag. 76).



N. 4. — *" Occhi rubelli del regno d'amore „* (Severi).

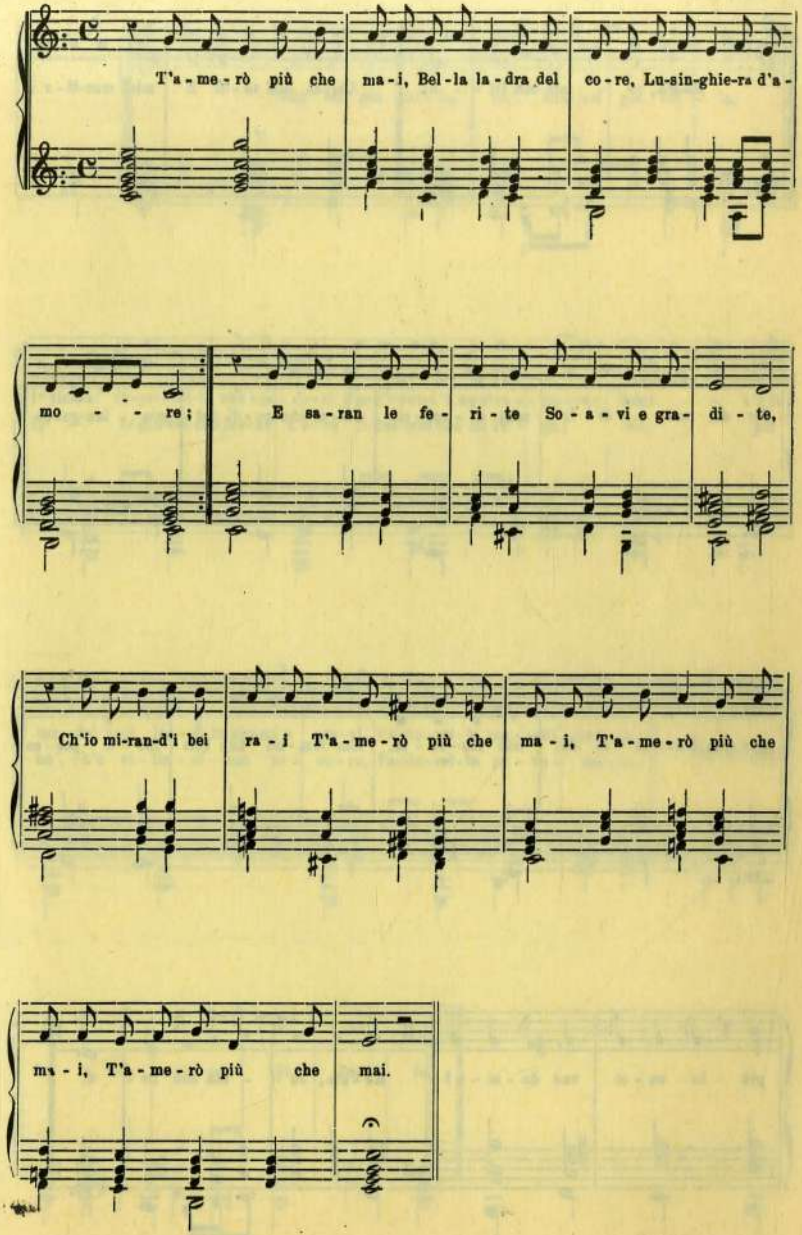
(Pag. 77).




ri - vi per scher - zo e per gio - - - - - - - - co, Se lam - pi di
fo - co av-vam-pa-no il co - re, Scor-ge-te l'in - cen - dio, sen - ti - te il do - lo - re.
Ahi!, lu - ci in - gra - te, soc - cor - re - te al mio duol, soc - cor - re - te;
Pur cru - de - l'il mi - ra - te e no 'l cre - de - te.

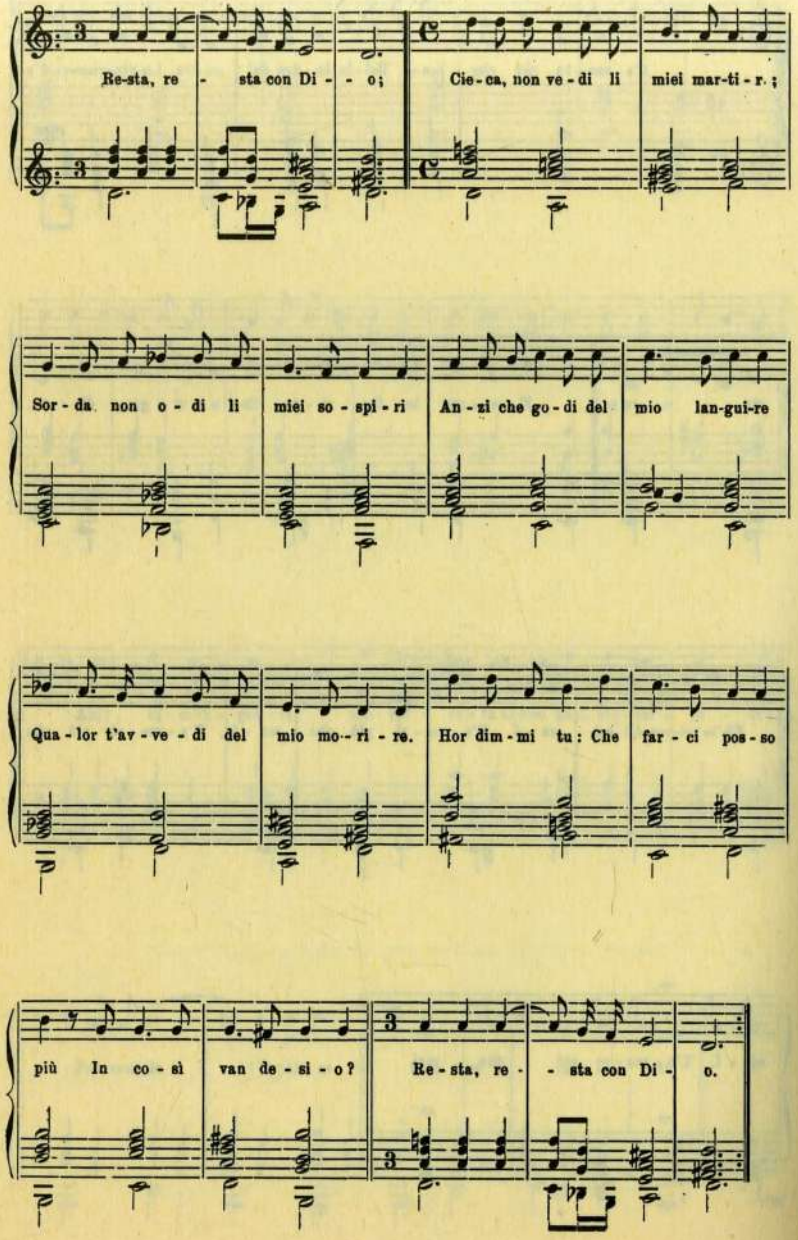
N. 5. — *" T'amerò più che mai ,,* (Severi).

(Pag. 78).



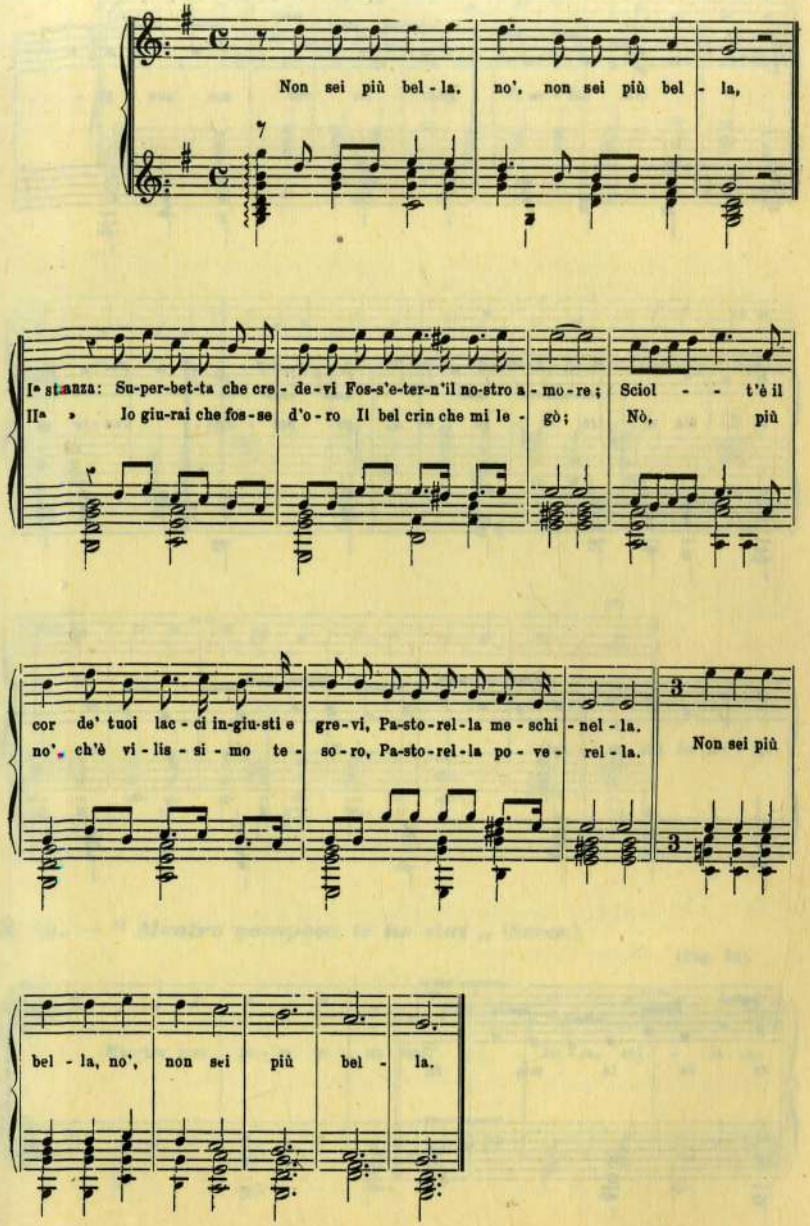
N. 6. — *" Resta, resta con Dio "* (Severi).

(Pag. 79).



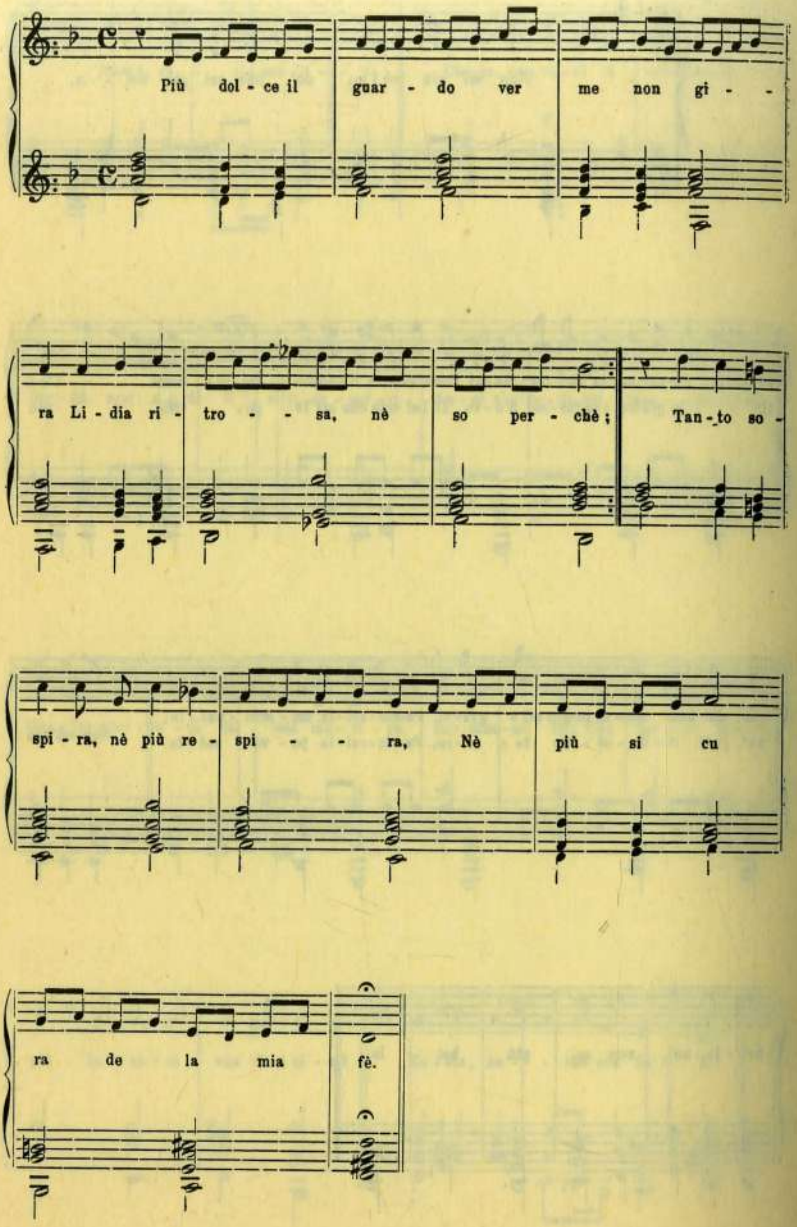
N. 7. — *" Non sei più bella, no', non sei più bella ,,* (Severi).

(Pag. 80).



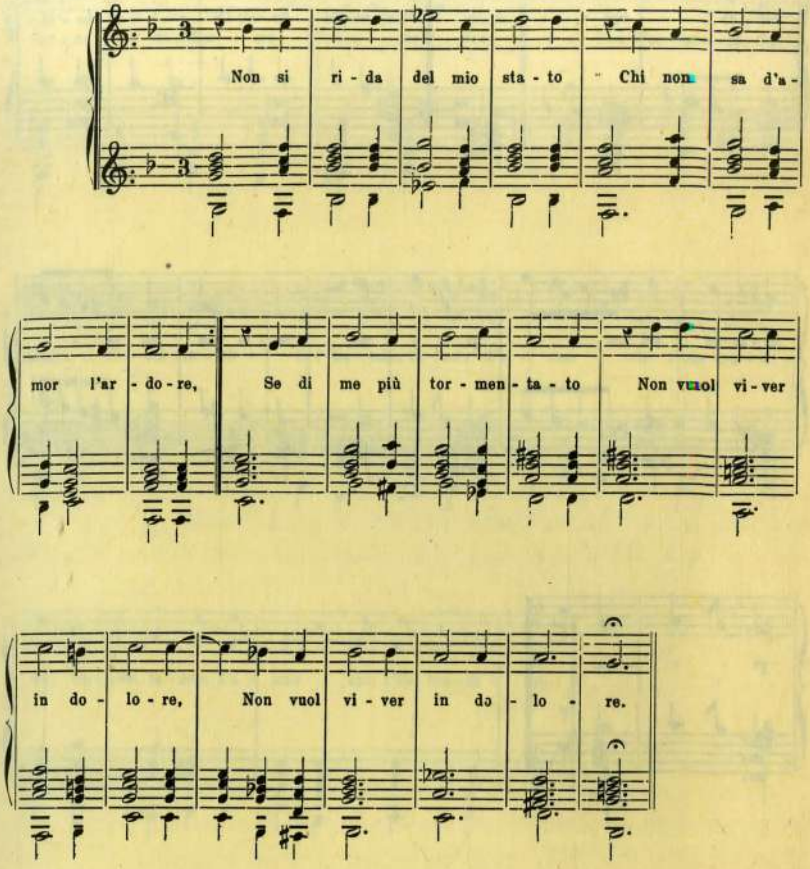
N. 8. — ***" Più dolce il guardo ver me non gira „*** (Severi).

(Pag. 86).



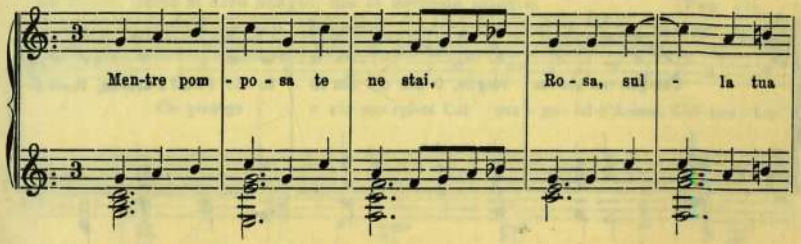
N. 9. — *" Non si rida del mio stato „* (Severi).

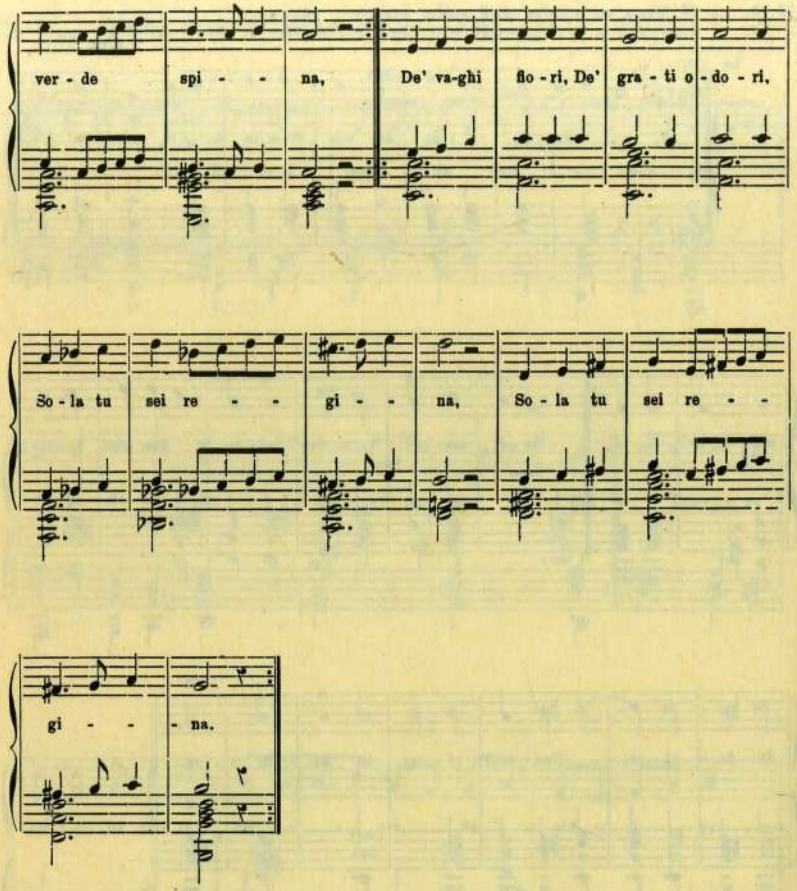
(Pag. 87).



N. 10. — *" Mentre pomposa te ne stai „* (Severi).

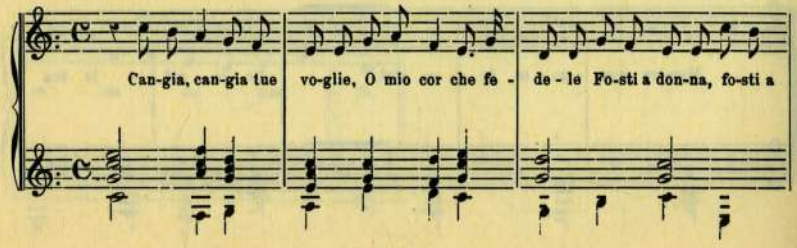
(Pag. 93).

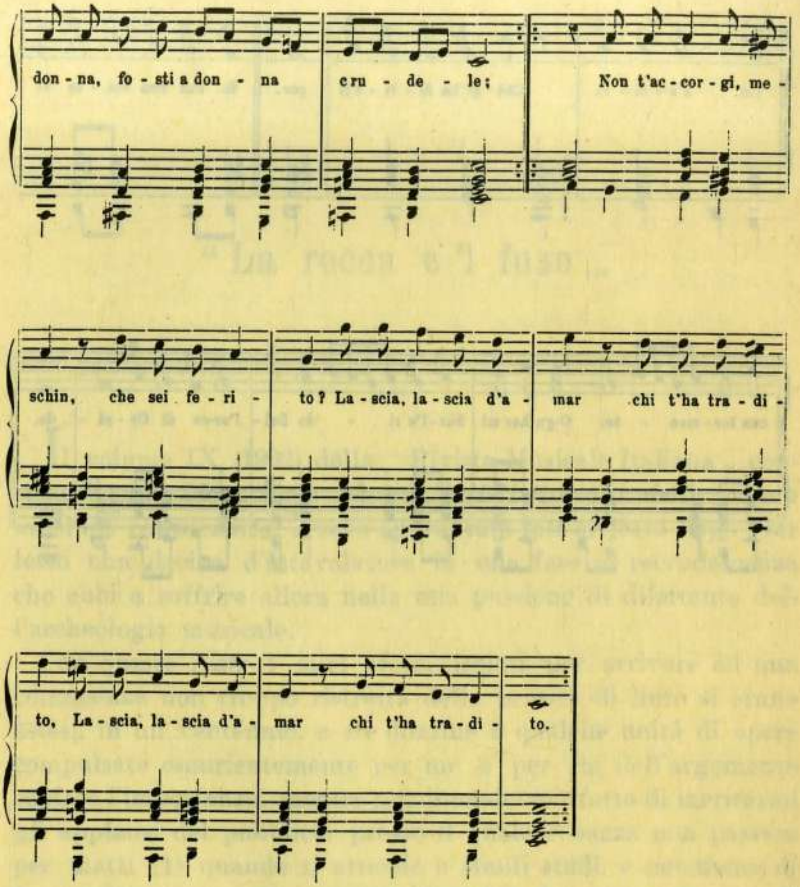




N. 11. — *" Cangia, cangia tue voglie ,,* (Fasolo).

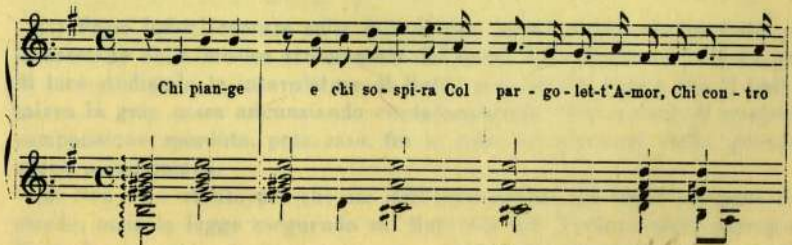
Canto o Tenore. Balletto. (Pag. 9).

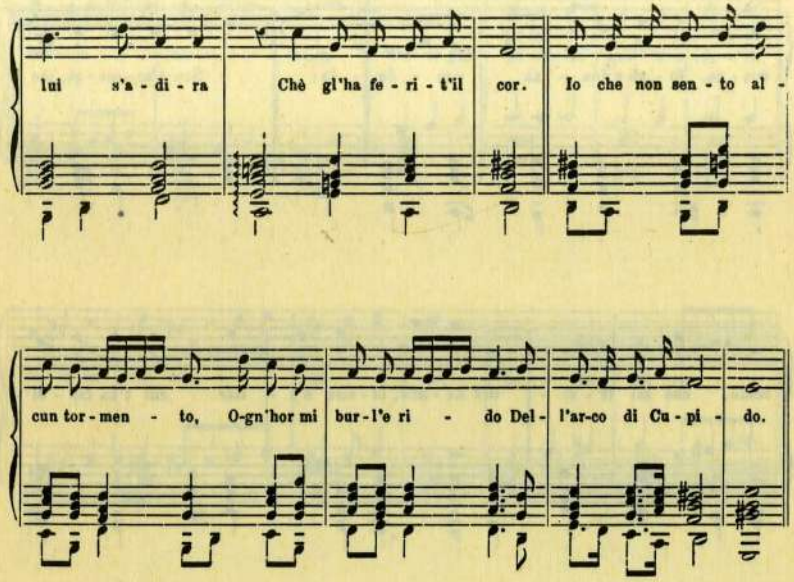




N. 12. — ***" Chi piange e chi sospira ,,*** (Fasolo).

La Prima parte si dirà adagio, mà la Seconda allegra. (Pag. 15).




lui s'a - di - ra Chè gl'ha fe - ri - t'il cor. Io che non sen - to al -
cun tor - men - to, O-gn'hor mi bur - l'e ri - do Del - l'ar-co di Cu - pi - do.

" La rocca e 'l fuso „

Il volume IX (1902) della " Rivista Musicale Italiana „ contiene le mie *Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento.* Avevo approntato tale articolo dopo aver letto una decina d'intavolature in una fase di recrudescenza che ebbi a soffrire allora nella mia passione di dilettante dell'archeologia musicale.

Con queste *Note* i miei sforzi isolati per arrivare ad una conoscenza non troppo ristretta della musica di liuto si erano estesi, in un ventennio, a tre dozzine e qualche unità di opere compulsate esaurientemente per me e per chi dell'argomento capisce l'importanza, mentre non intendevo affatto di meritarmi gli applausi del pubblico, presso il quale è bazza non passare per matti (1) quando si attende a simili studî, e nemmeno di forzare l'attenzione di eruditi in tutt'altre faccende affacendati.

Adesso, come allora, non ci tengo affatto che mi si dica abile nell'interpretazione delle intavolature di liuto (2) — tutt'altro

---

(1) Posso infatti contare sulle dita di una mano coloro che in Italia si interessano della musica stromentale del secolo XVI° su cui ho fatto un po' di luce studiando le intavolature di liuto; ciocchè non toglie che si batta talora la gran cassa annunziando ciarlatanamente l'esumazione di qualche composizione sperduta, puta caso, fra le cose inconcludenti della grande epoca palestriniana.

(2) Non v'ha abilità per chi usa dell'intavolatura nel senso che essa richiede, ossia la legge eseguendo sul liuto ciò che l'intavolatura esprime. Ci vuole naturalmente la conoscenza pratica dello stromento — ci vuole

anzi, perchè credo di aver atteso con esito felice anche a qualche cosa di meglio; e poi, non c'è abilità a leggere, oggi come quattro secoli addietro, una notazione chiarissima per trascriverne quelle pagine che sono interessanti nella storia dell'arte sia per la grazia della melodia, sia per la novità delle forme.

A ciò adopero il mio tempo quando mi pare e piace, e così, nel caso, i miei sforzi isolati non devono mirare che alla ricerca d'intavolature, niente affatto facile da dare buoni risultati in una piccola città lontana da ogni centro di cultura. Si sa poi con quanta compiacenza i Bibliotecarî si affrettano a respingere la noia che incomberebbe loro per il prestito delle opere che custodiscono; sicchè, per soddisfare il mio gusto, mi riescono soltanto le compere e talvolta i *fac-simili*. Quando, come rimedio a tale stato di cose, che probabilmente era comune per tutti gli scarsi miei compagni d'ideale, cercò di provvedere con sollecita cura la Società Musicale Internazionale, Sezione francese, che radunò in Comitato per lo studio della musica di liuto i dispersi amatori, ignari gli uni degli altri, Comitato, del quale, se esiste ancora, ho l'onore di esser membro, dato che qualche grosso musicologo italiano non mi vi si sia graziosamente sostituito, allora anche coll'associazione dei *liutisti moderni* io non trovai miglior fortuna e, se volli abbandonarmi talvolta al mal vezzo di suonare sul liuto nuove intavolature antiche, dovetti adattarmi al vecchio sistema degli sforzi isolati colle sue derivazioni, ottenendo gli stessi ottimi risultati di prima. In compenso il collega Herr A. Koczirz pensò di credere e sen-

---

anzi una certa valentia nel suonarlo; nuociono invece le speculazioni teoriche e l'affastellamento di pedanterie archeologiche, di cui si può far pompa a buon mercato destando l'ammirazione dei gonzi. A chi, dunque, si serve dell' intavolatura come dell' intavolatura si deve servirsi, per tradurne il significato in note ordinarie basta presso a poco l'abilità d'un copista di musica, con un po' d'attenzione. Importa invece moltissimo che chi legge le intavolature possieda a fondo quelle cognizioni storico-critiche che varranno a fargli distinguere la musica che merita di essere pubblicata nell'odierna notazione. Perchè, intendiamoci, ricopiare e ristampare opere antiche senza alcun discernimento sul valore di ciò che si ricopia e si ristampa sarà troppo spesso fatica da balordo.

z'altro spifferò *urbi et orbi*, che io trascrivevo per chitarra (1) le intavolature di liuto, perchè, attenti bene, un certo messere, suo compatriota, di cui non ricordo il nome, aveva ridotto per chitarra alcune mie pubblicazioni in cui stava scritta della musica tradotta alla moderna dalle intavolature di liuto. Potenza mirabile della più illogica fra le logiche!

Poco fa l'organo del Comitato liutistico rendeva noto che questo mio collega Koczirz, mentre " la musicologie internationale tourne avec anxiété „ (nientemeno!) " autour du problème du luth et de ses tablatures „ (problema?), e mentre " on " se rappelle les recherches de M. Brenet en France, de Chi- " lesotti en Italie, de Fleischer et de Koerte en Allemagne „ (Morphy per la Spagna, e Wasielewski e Tappert per tutti i paesi restano nella penna del recensore), i quali, come succede sempre, rappresentano " des efforts isolés „ che " ne forcent " l'attention ni du public ni de l'érudition même „, questo mio collega, ripeto, coll'appoggio o colla forza dei *fervants luthériens* (*sic*!) riuniti in corpo da tutti i paesi del vecchio mondo, sotto le ali della Sezione francese S. I. M., aveva dato alle stampe un libro (*Antologia* — ci riflettano i musicologi italiani)

---

(1) Le intavolature di chitarra, ne parlo per incidenza, sono molto più rare di quelle di liuto. Checchè ne credano coloro che non le conoscono, la lettura di esse è un pochino difficile, ma altrettanto dilettevole e proficua per lo studioso serio della storia musicale, perchè la chitarra antica, sebbene con sole cinque corde e forse anzi per questo, presenta una grande varietà di effetti nel ritmo, nella melodia e negli accordi. Il liuto nella sua severità rappresenta benissimo l'arte classica del cinquecento e della prima metà del seicento; la chitarra invece è lo stromento romantico per eccellenza, che assunse carattere speciale, tanto nelle svariatissime composizioni, sempre originali, che furono immaginate per essa, quanto nell'effetto dell'esecuzione della musica sulle sue corde, effetto che oltrepassa le limitatissime risorse del liuto. Non vedo perchè certi musicologi, che disseppelliscono a casaccio musica di liuto, facciano gli schifiltosi di fronte alla musica di chitarra: probabilmente non arrivano a decifrarne il senso. Per conto mio dichiaro, in piena cognizione dell'argomento perchè ho letto qualche dozzina d'intavolature di chitarra, che la chitarra, rimpiazzando il liuto dopo la metà del secolo XVII°, segnò un progresso per l'arte musicale e che la sua storia è per lo meno altrettanto interessante di quella d'ogni altro stromento. E dicendo questo mi lusingo che i pedanti non ripeteranno più che io scambio il liuto per la chitarra, o viceversa.

nel quale stava trascritta la musica di quattro liutisti austriaci e precisamente di Judenkunig, Newsidler, Gintzler e Bakfark.

Newsidler e Gintzler sono mie antiche conoscenze: circa il primo ho scritto un articolo nel fasc. 1°, anno 1°, della " Rivista Musicale Italiana „ — di entrambi ho citato saggi nei miei *Liutisti del Cinquecento* (Ed. Breitkopf und Härtel di Lipsia).

Ne avevo tradotto le intavolature con quella modestissima pratica di suonatore di liuto secondo quei metodi antiquati che servivano ai liutisti fino dal secolo XVI, e che suggerivano a me semplicemente di chiarire nella notazione moderna ciò che nella intavolatura antica aveva inteso di significare chi l'aveva scritta. Ci arriva anche Bertoldo. Ma la critica dei nostri buoni fratelli latini della Gallia, a mezzo dell'organo sunnominato, ha visto coll'occhio della lince scoperte peregrine della portata più meravigliosa nel modo con cui Herr Koczirz aveva tradotto la musica dei quattro liutisti austriaci dalle intavolature alla notazione ordinaria. Udite: Koczirz ha saputo " se servir de la " tablature pour reconstituer devant l'œil du lecteur la physio- " nomie graphique du morceaux. telle que la noterait un au- " diteur exercé écoutant de nos jours le luthiste lui-même „.

Ecco: tale asserzione non assurge certo ai più eccelsi cacumi dell'intelligenza — al contrario anzi, perchè tutti sanno che il fine di qualunque notazione è quello di fissare quanto più esattamente è possibile quel sèguito di suoni coi quali il compositore intende esplicare il suo pensiero. Il liutista vi è riescito nel sistema, perfettamente bene immaginato, della intavolatura: la quale, per necessità dello scopo cui è informata, lascia capire chiaro e lampante ciò che il liutista volle significare con essa, quantunque questi più specialmente intenda a segnare l'esecuzione di quel sèguito di suoni che costituiscono la composizione. È naturale che l'intavolatura può essere interpretata direttamente, e allora, senza alcun miracolo, perchè manca la esecuzione sullo stromento, la fisonomia grafica che le dà l'interprete diventa moderna se il suo significato è espresso in note moderne.

Il critico invece asserisce: " L'*illusion* c'est de croire qu'il " a existé quelque part, en quelque cervelle humaine, la repré- " sentation d'un morceau de musique semblable à celle que nous " avons devant les yeux lorsque nous transcrivons directement

" les signes de tablature en signes de musique. Ce que nous " mettons au jour, par ce procédé, est une chose informe, qui " n'est ni musique de luth, ni musique tout court, qui n'a pas " droit à l'existence, et à laquelle les tablaturistes n'ont jamais " fait la moindre allusion „. Sono persuaso che chi scrive queste frasi reboanti ignora i più elementari principî dell'argomento di cui tratta.

Poi il critico, attenuando l'enfasi, conclude: " Il nous faut " donc revenir à la conception raisonnable d'après laquelle il " ne saurait y avoir entre la notation d'une œuvre, par musique ou " par tablature, qu'une équivalence (1) et non une identité. Autre- " ment dit, il faut considérer les tablatures comme des ensembles " de données élémentaires, qui nous permettent de reconstruire " l'œuvre, telle que elle fut exécutée sur le luth, et par consé- " quent telle que nous aurions à la noter en musique si nous " l'entendions aujourd'hui sonner à nos oreilles. Ainsi, la fidé- " lité de la transcription est absolument sauvegardée, et se " trouve réalisée dans la mesure, où le transcripteur est capable " de grouper intelligiblement sur des portées, les sons dont la " hauteur, le timbre et la mesure, lui ont été conservés par les " tablatures. Et le problème sembre résolu à la satisfaction de " tous les philologues „.

In complesso qui non c'è malaccio. Sapevamcelo però che intavolatura e notazione non sono identiche: se lo fossero, sarebbero la stessa cosa, e la stessa cosa non sono, perchè sono due cose distinte l'una dall'altra, diversamente nominate per non fare confusione fra esse — è chiarissimo! Sul resto distin-

---

(1) Potrà forse sembrare per avventura che la parola *equivalenti* convenga a caratterizzare i significati della intavolatura e della notazione ordinaria, ma ciò non è giusto: infatti non c'è vera equivalenza, l'intavolatura mirando piuttosto ad indicare l'esecuzione della musica sul liuto, e la comune notazione esprimendo invece il concetto della musica in generale — in astratto, se meglio piace.

Se si volesse qualificare le due semiografie suggerirei una parola presso a poco consimile, ma più finamente significativa: proporrei l'*equipollenza*, perchè entrambe sono perfettamente idonee allo scopo cui tendono, quello cioè di fissare con segni convenzionali il pensiero del compositore e di permettere che altri possa interpretarlo.

guiamo: che l'intavolatura sia un insieme di *dati*, ecc., risulta evidente; che i *dati* siano *elementari* non è vero affatto, perchè non v'ha dubbio che per l'esecuzione sullo stromento il sistema delle intavolature, immaginato con profonda sagacia da chi doveva usarne praticamente, vale meglio delle notazioni, e per conseguenza non si può dire che i dati che esso presenta siano elementari dal momento che al loro tempo, e anche adesso per chi ha sale in zucca, permettevano e permettono di suonare perfettamente la musica intavolata meglio che non si suoni la musica notata; permettevano al loro tempo di ridurre in intavolatura la musica notata o di scrivere in intavolatura quella semplicemente immaginata, come permettono adesso senza difficoltà l'operazione inversa, ossia la ricostruzione del loro significato.

Del resto il critico stesso, con esauriente contraddizione, lo riconosce subito alle parole: " la fidélité de la transcription est " absolument sauvegardée ", ecc., ma sbaglia nel far dipendere l'interpretazione delle intavolature dall'abilità di usare della notazione moderna; dice una solenne minchioneria nello slancio iperbolico di scoprire il timbro nei *dati elementari* delle intavolature. e finalmente. volendo vedere un problema dove non c'è niente di problematico. mostra di aver perduto il ben del comprendonio quando afferma che il problema da lui scoperto gli pare risolto proprio per opera del Koczirz " *à la satisfaction de tous les philologues* ".

Queste mie osservazioni nulla tolgono al merito del libro pubblicato dal collega alleato anche in liutisteria, libro del resto che non conosco, ma che deve essere importantissimo se, non più frutto di sforzi isolati, ha saputo " *forcer l'attention de l'érudition même* ", proprio quando la musicologia internazionale girava ansiosa intorno al famoso problema. Attendo anzi dall'autore nuovi studî sull'argomento, e spero di non attendere invano, poichè quando ho chiesto a Vienna il prestito delle intavolature conservate in numero rilevante nella Biblioteca imperiale. mi fu dato avviso, con gentile rifiuto, che senza rifiuto avrei fatto un lavoro inutile, perchè alla traduzione di esse attendeva il signor Koczirz. Non mi resta che permettermi un suggerimento al collega: se vuol far presto e bene, adotti il mio sistema: in esso *presto e bene si conviene.*

In quanto al critico francese avrei molte altre cose da dirgli, ma per oggi basta: gli consiglio solo di non parlare di ciò che non sa.

Torno al punto di partenza, ossia a " *La rocca e'l fuso* „, titolo del presente articolo.

Dunque nelle mie *Note*, già citate fin da bel principio, fra i liutisti da me compulsati per allestirle mediante un piccolo sforzo isolato individuale rivolto sulla mia borsa, figura Antonio Rotta che scrisse la

INTABOLATURA
DE LAUTO
DE L'ECCELLENTISSIMO MUSICO M.
Antonio Rotta di Ricercari Motetti, Balli, Madrigali, Canzon francese da Lui Composti & Intaboladi novamente posti in luce.
LIBRO PRIMO
In Venetia apresso di
Antonio Gardane.
MDXXXXVI.

Risultato della mia lettura: " Dei 27 balli che stanno nelle " prime pagine del libro, *La rocca e'l fuso* soltanto fissò la mia " attenzione; il resto è di una insulsaggine estrema. Ricordai " che *La rocca e'l fuso* suggerì il motivo al Gorzanis (Libro " primo, 1561) per un *Pass'e mezzo* e per una *Padovana*; nel " Rotta potei rilevare la forma semplice, originale, di una com- " posizione che nel Gorzanis è rivestita e stiracchiata in modo " irreconoscibile, quantunque bellissima per effetto „.

Il 9 febb. u. s. ricevetti la seguente gratissima lettera:

Cambridge, 7 febbraio 1912.

Egregio Signor Dottore,

Rileggendo oggi le di Lei *Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del 1500* nella " Rivista Musicale Italiana „ (1902), mi sono accorto che alcuni pezzi da Lei ivi riportati si trovano anche in altra forma in un manoscritto del British Museum. Questo (segnato *Royal Appendix 59-62*) è una serie di quattro volumi di parti staccate, di calligrafia italiana, coll'iscrizione inglese *Gallyardes & Neapolytanes Songes of 4 partes.* Manca ogni indicazione del compositore (Si crede che i volumi appartenessero originalmente al figlio del re Giacomo I, morto

come Principe di Galles nel 1612). Ho copiato pochi giorni fa e ho messo in partitura alcuni pezzi, per uso pratico, cioè per accompagnare una comedia antica da recitarsi da studenti nel marzo, e vedo che i pezzi " Torza „, " La bataglia „ e " La roch' el fuso „ (*sic*) sono quasi identici coi pezzi stampati da Lei col medesimo nome. Le trascrivo qui dal catalogo i nomi di tutti i pezzi, e se Ella ne avesse bisogno, sarei lieto di mandarle copia, o indice tematico di quel che desidera. I balli sono ridotti per 4 stromenti (viole di diversi tipi).

Con saluti distintissimi e profondi ossequi mi creda

Suo dev^mo^

Edward Dent.

British Museum, Royal Appendix 59-62:

1. La morte de la ragione.
2. Zorzi.
3. La manfrolina.
4. Baxela un tratto.
5. El saltarello.
6. Saltarello de la ragione.
7. Su l'herba fresca.
8. La traditora.
9. La roch' el fuso.
10. Torza.
11. La monina.
12. La bataglia.
13. Saltarello.
14. El Picardo.
15. El tutu.
16. Passo e mezzo.
17. La tenerina.
18. La bella vaiola.
19. La cornetta.
20. Paduana del re.
21. Peschatore.
22. Il buratto.
23. Meza notte.
24. L'agricola.
25. El Colognese.
26. El Todescho.
27. La gamba.
28. Gentil mia donna.
29. La gambetta.
30. Mi racomando.
31. [*Senza titolo*].
32. [*id.*].
33. La Pisanela.
34. El bufon.
35. El desperà.
36. El monte.
37. La rizza.
38. La urbina.
39. El dragone.
40. La brandolina.
41. [*Senza titolo*].
42. Le forze d'Hercole.
43. [*Senza titolo*].
44. [*id.*].

Accettando la gentile offerta del signor Prof. Dent lo pregai di trascrivermi la canzone a ballo " *La rocca e'l fuso* „, per confrontare la musica, probabilmente molto consimile alla forma originale, contenuta nel manoscritto del Museo Britannico con le due interpretazioni che ne diedero per il liuto il Rotta e il Gorzanis. E ciò allo scopo di appoggiare con nuovi argomenti la mia opinione che i liutisti alteravano spesso, nelle riduzioni per il loro stromento, l'espressione della musica che intavolavano,

e ciò in varî modi: cercando di abbellire la melodia con fioriture per renderne più continuo o meno angoloso lo sviluppo; semplificando, più di raro, il complesso della composizione per cavarne miglior effetto col timbro del liuto; cangiando il ritmo del disegno melodico per dargli risalto più vario (Non è qui il caso di parlare degli errori che abbondano nelle intavolature tanto per colpa di chi le scrisse, quanto di chi le pubblicò, errori che tutti i *luthériens modernes* riuniti in assemblea non sarebbero capaci di correggere e che la lunga pratica di qualche isolato dilettante d'archeologia liutistica può scoprire a colpo d'occhio).

Il signor Prof. Dent mi mandò subito la musica da me desiderata, insieme a questa lettera, che pubblico perchè giovi anche ai colleghi del Comitato sul liuto ove vogliano dirigere i loro sforzi collettivi allo studio dei liutisti inglesi, finora quasi affatto ignoti, oltre i saggi che stanno nel *Thesaurus harmonicus* del Besard (da me trascritti in minima parte nell'opuscoletto sul tema edito presso il Ricordi).

Cambridge, 26 febbraio 1912.

Gentilissimo Signore,

La prego di perdonarmi se Le rispondo con alquanto ritardo: sono stato molto occupato in questi ultimi giorni. Le mando ora " La rocha el fuso „, che ho messo in partitura aggiungendovi le stanghette. Nelle parti originali mancano naturalmente.

Abbiamo nella biblioteca della nostra Università una quantità di musica inglese di liuto e di cithern, per lo più balli e canti popolari. Un giovane allievo mio ne ha cominciato a fare un Catalogo tematico, ma il lavoro è immenso, e lui lascierà fra poco questa città per occupare un posto di direttore di musica in un collegio di giovanetti, cosicchè dovrà per forza abbandonare l'opera cominciata. Se desidera avere delle fotografie potrei spedirle alcuni saggi che Le dimostrerebbero almeno lo stile artistico e anche filologico delle intavolature. Disgraziatamente i volumi sono in una condizione pericolante, e richiedono la massima delicatezza da chi li tocca a causa del deperimento della carta. Sono per lo più della stessa epoca del " Fitzwilliam Virginal Book „, cioè circa del 1600-1620.

La prego di gradire i miei ringraziamenti e saluti distintissimi.

Suo dev^mo^

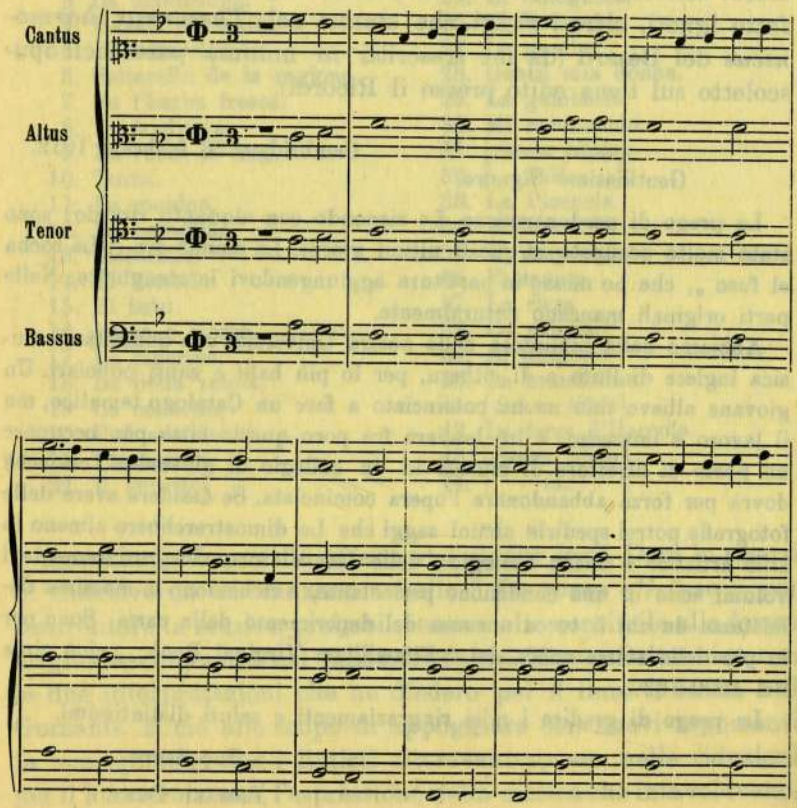
Edward Dent.

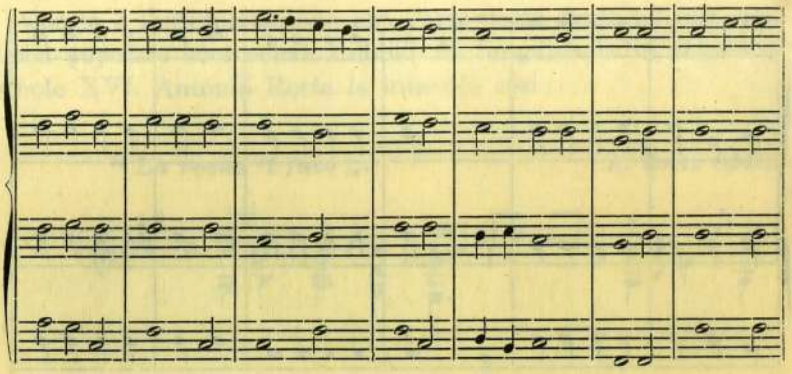
Ecco la musica del manoscritto del British Museum *Royal Appendix 59-62*, manoscritto che si crede abbia appartenuto a Enrico Principe di Galles, figlio primogenito del re Giacomo I, morto nel 1612.

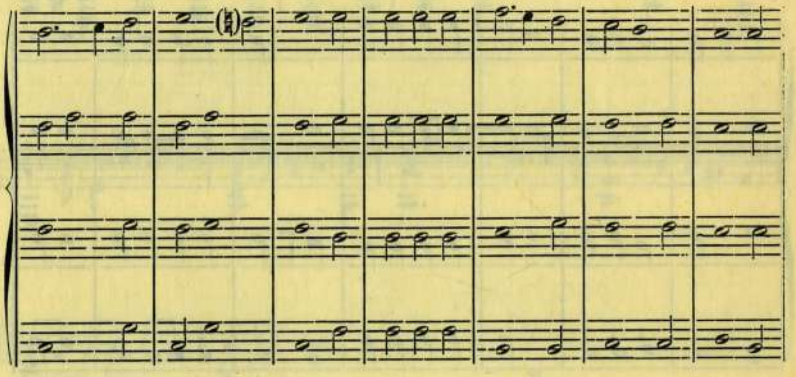
Prima di lui, secondo le ricerche dell'egregio Prof. Dent, l'opera fu posseduta successivamente dalle famiglie Arundell e Lumley. La musica è scritta da mano italiana (il titolo inglese fu segnato più tardi), molto probabilmente a Venezia, citandovisi spesso il nome dialettale dei singoli pezzi. Oltre le canzoni ed i balli vi si leggono anche dei madrigali a 3 voci (frottole e villanelle) anonimi, ciocchè denoterebbe che il manoscritto risale ai primi anni del cinquecento.

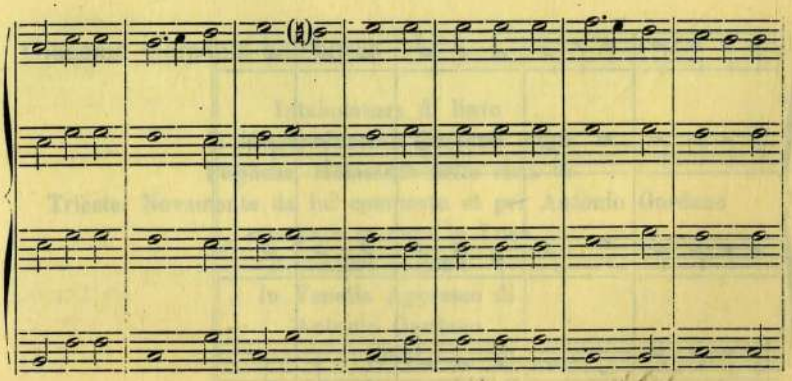
" La rocha el fuso „.

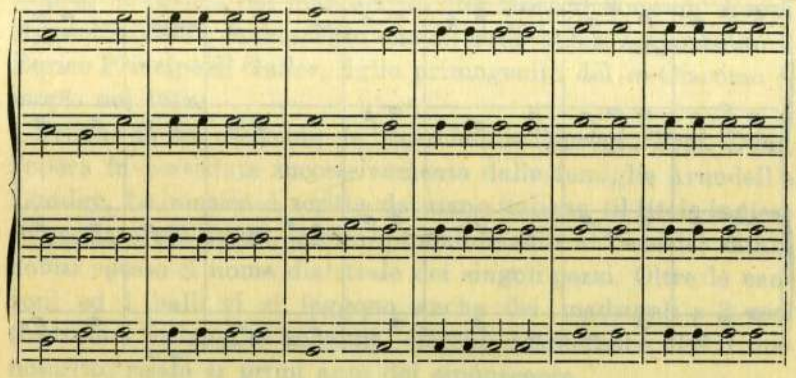
Manoscritto Royal Appendix 59-62 del British Museum.

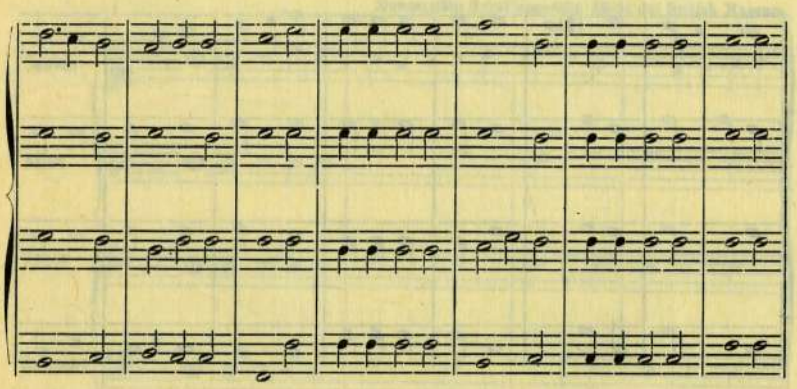


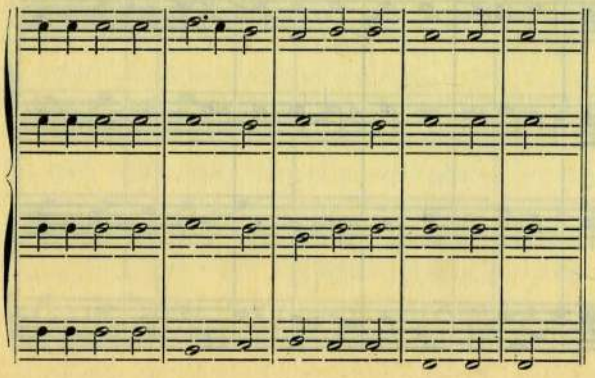






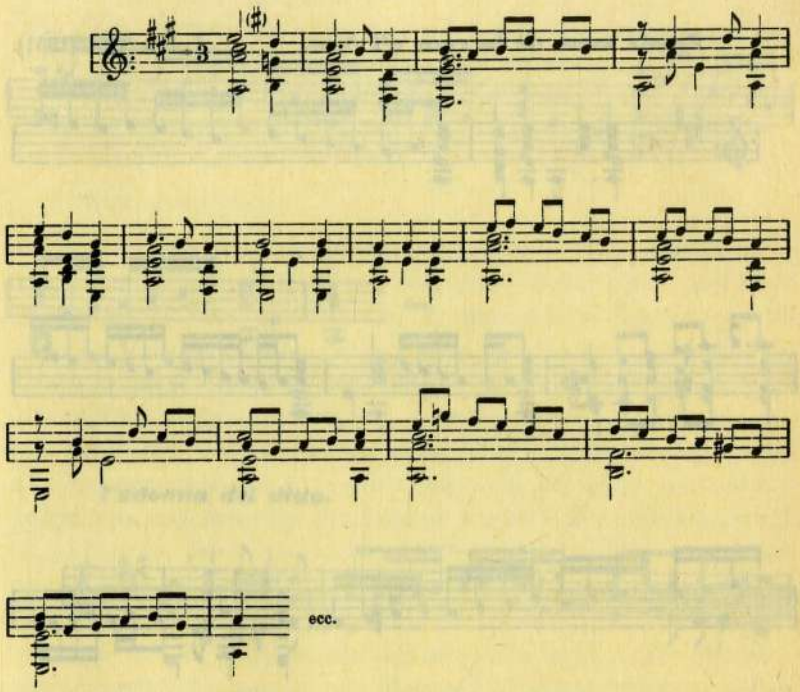






Questa è l'interpretazione che l'arte dotta diede ad una melodia popolare che senza dubbio fu lungamente in voga nel secolo XVI. Antonio Rotta la intavolò così:

" La rocha 'l fuso „. A. Rotta (1546).

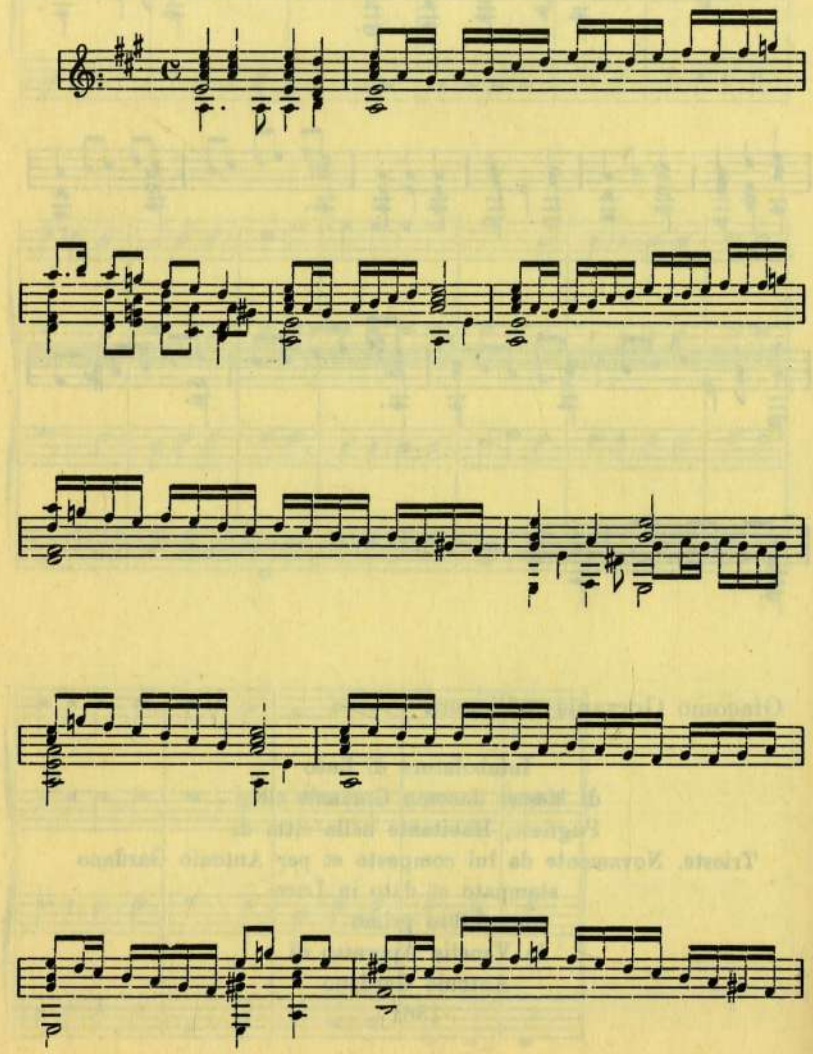


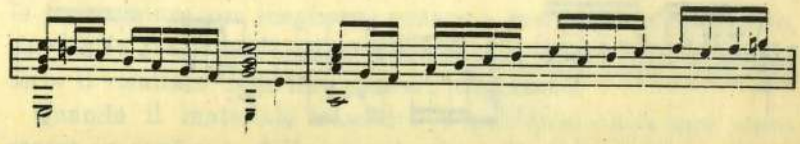
Giacomo Gorzanis nell'opera

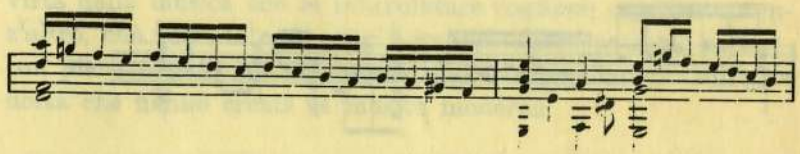
Intabolatura di liuto
di Messer Jacomo Gorzanis cieco
Pugliese, Habitante nella città di
Trieste. Novamente da lui composto et per Antonio Gardano
stampato et dato in Luce
Libro primo
In Venetia Appresso di
Antonio Gardano
1561

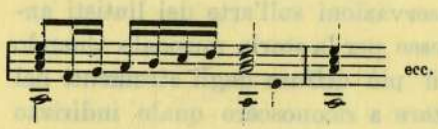
travisò " *La rocca e'l fuso* „ in tempo di Pass'e mezzo con svariati abbellimenti, facili da eseguire sulla tastiera del liuto; ne fece poi una Padovana spigliata, che ha tutta l'apparenza di una composizione originale assolutamente caratteristica, chè invano si cercherebbero in essa le traccie del motivo ispiratore:

Pass'e mezo de la roca e'l fuso. I. Gorzanis (1561).

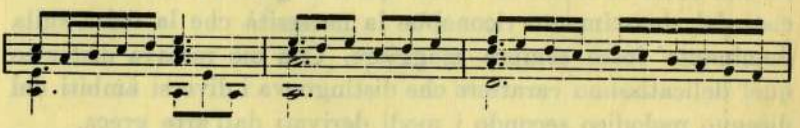


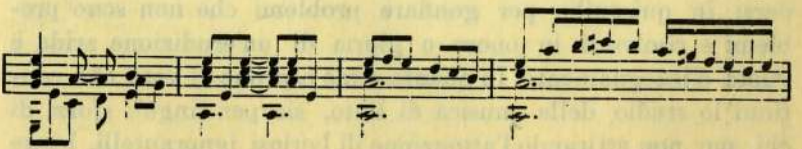


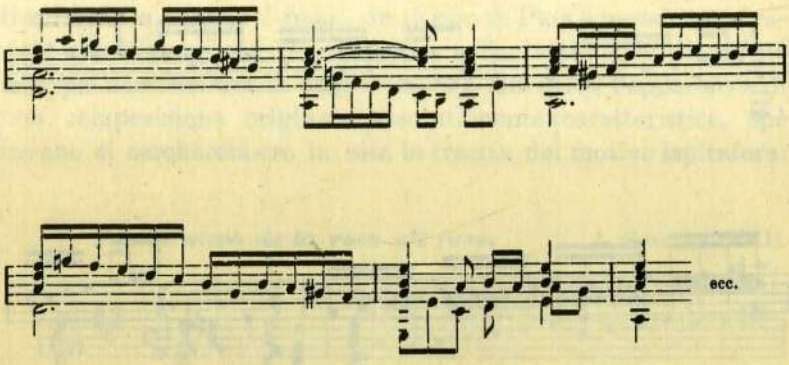




Padoana del ditto.







Mi lusingo che queste osservazioni sull'arte dei liutisti antichi non siano prive d'interesse per la storia musicale. Quando si avverta che il liuto era il più diffuso degli stromenti nel cinquecento, non si può esitare a riconoscere quale indirizzo dovesse prendere la melodia attraverso le trasformazioni, quasi sempre geniali, che la canzone popolare e l'aria di danza assumevano con dotti artifizî sulle sue corde. Ho già detto che il liutista intendeva più specialmente a rendere scorrevole la frase melodica, che talora sapeva far spiccare sovrana anche dalle composizioni polifoniche, togliendovi quel certo che di angoloso che dessa aveva assunto nella sua primitiva forma rudimentale.

Per di più il liuto chiarisce perfettamente le origini della tonalità moderna mercè gli accordi che in esso risultavano chiarissimi sotto la melodia e nei quali il giusto senso dei musicisti del rinascimento riconobbe la necessità che la terza sulla dominante fosse sempre maggiore. Con ciò restava distrutto quel delicatissimo carattere che distingueva i diversi àmbiti del disegno melodico secondo i modi derivati dall'arte greca.

Può darsi che la pedanteria che grava pur oggi sugli studî di storia musicale si diletti anche su quest'argomento a perdersi in quisquilie per gonfiare problemi che non sono problemi e risolverli in onore e gloria di un'erudizione arida e vuota d'insegnamento. In quanto a me esprimo il voto che continui lo studio della musica di liuto, sia per singoli sforzi di chi, pur non attirando l'attenzione di boriosi ignorantelli, legge

le intavolature per sceglierne quanto è meritevole d'esser noto, sia per la riunione di colleghi che producono con tarda pedanteria il risultato delle loro pazienti traduzioni.

Quando il materiale trascritto e pubblicato non sarà tanto scarso in confronto delle opere lasciate dai liutisti del sec. XVI, tanto meglio se la traduzione sia fatta sotto il solo punto di vista della musica che le intavolature vogliono esprimere, senz'altro, chè tutto il resto oggi è inutile, allora potremo parlare, con piena cognizione del tema, sull'arte popolare e sull'arte dotta che hanno creata la musica moderna.

Bassano, marzo 1912.

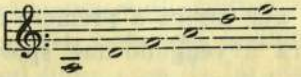
Un po' di musica del passato.

Multa renascentur, quae jam cecidere.

È probabilmente musica della prima metà, se non dei primi anni, del settecento questa di cui intendo parlare. L'ho tradotta da un grande e grosso volume (200 pagine!) d'intavolatura di liuto, che giaceva da quasi un quarto di secolo (ormai ho il privilegio, punto lieto, di poter datare da tempi remoti) sul mio tavolo senza che la curiosità di conoscerne il contenuto potesse vincere lo sforzo e la noia che il lavoro richiedeva. Ne spiego la ragione.

Il suonatore di liuto non trovava la menoma difficoltà nel suonare musica intavolata sulle svariatissime accordature cui lo stromento si prestava, bastando che egli, regolate le corde, eseguisse la diteggiatura, o per dir meglio la tasteggiatura, che stava espressa nella notazione inventata all'uopo; invece l'interprete dei segni dell'intavolatura, ossia chi vuole ridurli a note moderne, trova del tutto spostati i rapporti tra i suoni col variare delle accordature, e deve quindi avvezzare l'occhio volta per volta ad ogni lettura di un sistema nuovo, per quanto questo sia formulato sempre sopra un solo principio chiarissimo. Di tale evidente differenza tra il còmpito del liutista antico e quello del trascrittore moderno non sa rendersi conto chi parla alla leggiera di liuti e d'intavolature confondendo insieme deduzioni che non hanno alcuna attinenza tra loro.

Ora il mio grande e grosso volume contiene musica intavolata sull'accordatura speciale



con sette corde al di sotto, ordinate secondo i suoni della scala diatonica nel tono del pezzo intavolato. Si capisce che non v'ha nulla di più semplice: una volta avvezzato l'occhio, lo dissi già, alla nuova disposizione dei suoni, la musica si può trascrivere lestamente proprio *talis et qualis* l'udirono i nostri antenati quando il liutista la suonava nel bel tempo antico. Mirabilissima equipollenza delle due notazioni, sulla quale non insisterò.

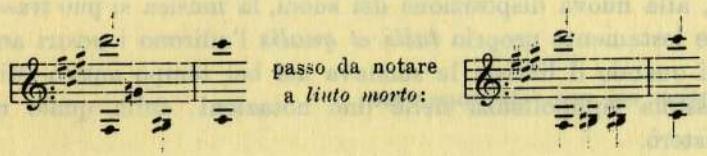
Presi finalmente in esame l'intavolatura così a lungo negletta, quando più che la noia di studiarla potè la curiosità di eseguirla.

Da principio mi parve che lo stromento a cui si riferiva dovesse avere soltanto sei corde sulla tastiera; ma, trovando in qualche punto lettere anche sulle due corde superiori della scala diatonica, m'accorsi che sbagliavo nel mio giudizio: la diteggiatura della mano sinistra concerne otto corde dello stromento, e quindi, delle tredici che vi sono tese, otto stanno utilizzate sulla tastiera e cinque risuonano a vuoto presso il manico, a guisa della tiorba. Non può incorrer dubbio circa l'accordatura di questo liuto modernizzato, differente affatto dall'accordatura a quarte, con una terza in mezzo, del liuto antico, classico, che serviva perfettamente bene per l'arte del cinquecento; la conferma una brevissima tavola premessa al libro sotto il titolo FUNDAMENTA PRO CHELI, tavola che mi risparmiò la lieve pena di qualche ricerca per fissare le note da prendere per base della mia trascrizione e capire le alterazioni delle corde a vuoto nel cambiare dei toni.

I valori ritmici sono eguali a quelli sempre usati nella nostra musica, ma stanno sopra le lettere che esprimono le note, come in tutte le intavolature.

Avverto, per non incorrere nelle censure dei pedanti, che ho disposto il basso in forma regolare, ossia senza i salti che tal-

volta sono inevitabili nella pratica dello stromento, dove si dà il caso che manca fra le corde disposte diatonicamente la nota richiesta dalla musica, oppure che la mano sinistra, impegnata nei suoni più acuti, non arriva a premere il tasto relativo alla nota stessa; — allora avvengono due spostamenti, prima alla ottava alta, poi alla bassa, non sempre sgradevoli nell'esecuzione sul liuto, ma assolutamente incomprensibili nella notazione moderna, in cui non hanno ragione di apparire. Eccone un esempio, ipotetico perchè sia più evidente:



Circa il tempo della compilazione del libro osservo che il carattere degli svariatissimi pezzi che contiene rivela a luce meridiana il secolo XVIII°; la mancanza poi delle danze più antiche che risuonarono sul liuto (*Pass' e mezzi, Saltarelli, Padovane*, ecc.) dimostra che il raccoglitore volle attendere esclusivamente alla musica dell'epoca sua.

E siccome vi è segnato spesso fra i compositori (Werner, Schmit, ecc.) il *Sig. L. Weiss*, senza titubanza possiamo riconoscere all'intavolatura quasi due secoli di vita, certo onoratissima per qualche decennio, finchè lo stromento pel quale fu scritta non cadde del tutto in oblio; infatti che ai suoi giorni fosse di alto pregio è dimostrato dal bel carattere della notazione, dall'accuratezza delle correzioni e dal lusso con cui è fregiata la legatura; l'uso non la guastò, nè le nocque il lungo dormire fra i documenti *incartapecoriti* salvatisi dalla trascuratezza dei nostri avi.

Oggi ne possiamo leggere con interesse quasi ogni pagina; più degne d'attenzione sono quelle di Silvio Leopoldo Weiss, che, da quanto ci dice il Riemann, fu celebre suonatore di liuto, nato a Breslau nel 1684, morto a Dresda il 16 ottobre del 1750, " virtuose de la chambre de Saxe depuis 1718 ". Dal Fétis sappiamo inoltre che Weiss venne in Italia nel 1708 al seguito del principe Sobieski, che al ritorno in patria diffuse ben presto la

fama della sua valentia per tutta la Germania, dove passò onorato in ogni corte principesca, e che le sue composizioni restarono manoscritte. Baron, l'erudito storiografo del liuto, scrisse che Weiss primeggiò sugli improvvisatori del suo tempo, e che ben pochi organisti potevano eseguire una fuga sull'organo come Weiss sul liuto: cosa da far strabiliare il più ostinato degli indifferenti!

Per noi sta il fatto che il *Preludio* del Weiss, che cito al n. 8 della musica col *fac-simile* dell'originale, è stupendo; vi si noti la forma squisita, che ricorda in qualche dettaglio il grande Bach, l'armonia arditamente geniale e, verso la fine, l'effetto stranissimo, ma tutt'altro che ingrato, dell'accordo stretto di nona maggiore con terza minore. Anche la sua *Allemande,* che fa seguito al *Preludio,* ha un carattere di gravità, di nobiltà, di grandezza che non si crederebbe di poter ottenere da uno stromento così povero di mezzi quale era il liuto.

Nel libro figura una grande quantità di pezzi, generalmente *arie di danza* (*Minuetti, Ghighe, Correnti, Gavotte, Ciaccone, Sarabande, Bourrées, Passe-pieds, Rigaudons, Tournées, Allemandes, Villanesche, Paesane, Pimpinelle, Furlane, Inglesi, Polonesi, Ungare,* ecc.), spesso disposte a *Suites,* nelle quali sono mirabili le trasformazioni dello spunto melodico che vi domina; non vi mancano *Preludi, Arie, Fantasie, Capricci, Scherzi, Siciliane, Pastorelle* e perfino *Carillons.*

In tutta questa musica, un po' per la tinta del tempo, un po' per le risorse limitate e presto esaurite dello stromento per cui è composta, pesa forse una certa uniformità, ma di raro vi si scorge insipidezza pur nella intessitura di una melodia popolarissima; in ogni modo questi lievi difetti spariscono nella scelta dei pezzi migliori, che pubblico come saggio della raccolta, avendo avuto la cura di cercare la varietà sotto ogni riguardo: si veda la *Polonese,* dal ritmo deciso, nella quale è studiato l'effetto del *forte,* del *piano* e del *pianissimo,* il *Preludio* spiccatamente brillante, la caratteristica *Bourrée,* lo *Scherzo* indovinatissimo, il *Minuetto* d'una finissima eleganza, la *Fantasia* così pomposa, la *Giga* dolce, mesta anzi, e pure spigliata, e finalmente le due composizioni del Weiss, delle quali il *Preludio,* non esito a ripeterlo, è bellissimo.

Alcune pagine del libro contengono pezzi a due liuti; vi ho

visto certi urti stranissimi, intollerabili a qualunque orecchio, fra le note affidate ai singoli stromenti, quasichè il compositore non si fosse preoccupato dell'insieme armonico che doveva risultarne. È curioso che la musica sia scritta una parte a rovescio dell'altra, in modo che non si può leggere se non mettendo il libro sopra un tavolo e sedendosi gli esecutori l'uno di fronte all'altro.

***

Torniamo ora un passo indietro.

Nel fascicolo II°, 1912, della *Rivista Musicale Italiana* ho chiesto se fosse conosciuta una Intavolatura di Chitarra, edita di certo a Bologna, forse dal Monti, nella seconda metà del seicento. Ne indicavo il contenuto delle pagine 23-32. Non ricevetti risposta.

Si tratta di un frammento, staccato dal volume, che l'egregio Prof. Vito Fedeli rinvenne quando riordinò la Biblioteca del Civico Istituto Musicale " Brera „ in Novara, e che gentilmente mi diede da leggere. Queste poche pagine di un'opera preziosa mi procurarono il piacere di trovarvi una piccola ma stupenda *Toccata* in tre tempi brevissimi, tre episodi dal carattere ben distinto: la vera *Toccata,* il *Fugato* e il *Ripieno* grandioso. Ci sarebbe da credere che questo capolavoro in miniatura sia una riduzione molto abbreviata di un pezzo per organo di qualche geniale contrappuntista del secolo XVIII. ma io l'affermo composizione originale per chitarra. Sorprende in modo speciale la cadenza ultima. di gusto modernissimo; anche il seguito di accordi che vi conduce risuona magnificamente bene per la finezza dell'armonia congiunta al colore dell'epoca (il salto dal *la* al *sol diesis* alto dipende dalla mancanza della sesta corda nella chitarra antica — l'accorto lettore può ripararvi).

Peccato che s'ignori l'autore di questa intavolatura! Peccato che non sia possibile leggerla per intero!! A quanto pare il cambiamento di notazione per lo stromento, che pure sopravvive ancora. la travolse fra le cose perdute.

Le poche pagine di essa, conservate nella Biblioteca di Novara mercè l'amorosa cura dell'amico Fedeli, presentano inoltre

una *Battaglia francese*, piuttosto monotona, con qualche reminiscenza lontana della *Guerre* di Janequin, composta, se ben ricordo, nel 1529, un'altra *Toccata*, punto chiara, un'*Aria*, un *Ballo del Corriere* e diverse *Correnti* e *Sarabande* molto semplici: tutto ciò resta di scarso pregio a confronto della *Toccata*, cui accennai e che riporto al n. 10 della musica qui annessa.

***

Il crescente fervore degli studiosi per la musica antica mi lusinga che il mio invito ad un rapido sguardo su due intavolature che parlano di un'arte dimenticata possa riescire bene accetto.

Jacomo Gorzanis

liutista del cinquecento.

Fra i volumi che formeranno la **Bibliothèque de l'Institut français de Florence** (*troisième série*: *collection de textes musicaux*) si annunzia una scelta di Sonate per liuto di Jacomo Gorzanis, ristampate in notazione moderna per mia cura.

Conosco da lungo tempo le Intavolature (Primo e Secondo Libro editi nel 1561 e nel 1563, e conservati nella Biblioteca Universitaria di Genova colla segnatura in catalogo 3ª, K K, VII, 52) di questo liutista valentissimo e compositore geniale, ed anzi ne ho pubblicato alcuni saggi nel mio opuscolo *Sulla melodia popolare del cinquecento* (Edizione Ricordi, 1887) e nei miei *Liutisti del cinquecento* (Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1891).

Nella prima pubblicazione dicevo che il Gorzanis presentava " svariatissimi *Pass' e mezzi*, *Padovane* e *Saltarelli* schietta- " mente popolari, ed alcuni pezzi di musica polifonica, i quali, " anche per il carattere dello stromento, dove il suono non po- " teva esser mantenuto come in quelli ad arco, sono senza ef- " fetto e quasi incomprensibili „. Aggiungevo: " La melodia " delle danze ha una certa vaga ingenuità e riesce caratteri- " stica per la scala discendente maggiore col settimo grado " minore che vi è largamente usata (sarebbe l'armonia ipofrigia " dei greci e il modo misolidio o settimo tono autentico del " canto liturgico). L'accordo spicca deciso, quantunque strava- " ganti e continui passaggi dal maggiore al minore ed a toni " senza relazione impressionino in maniera poco gradevole. Il

" ritmo è bene sviluppato, ed anzi è proprio mirabile il gusto " con cui il compositore ha saputo far pompa, in certa guisa, " della sua abilità come musicista dotto e come sonatore per- " fetto collo svolgere la stessa melodia nei differenti tempi del " *Pass' e mezzo*, della *Padovana* e del *Saltarello*, e col ripetere " sempre i motivi che la costituiscono abbellendoli con oppor- " tune variazioni „.

Nei *Liutisti del cinquecento* presentavo otto composizioni del Gorzanis notandone la forma popolare mentre " risaltano " anche per il ritmo spigliato e per la varietà delle modula- " zioni „. Circa l'uso del modo antico cui accennai qui sopra giudicavo che con ciò la musica del Gorzanis era " rivestita di " una indefinibile stranezza piuttosto piacevole „.

Non ho mai pensato prima d'ora ad una ristampa quasi completa dei due libri del Gorzanis, vista la freddezza dei musicisti per le ricerche sulla musica del rinascimento. Oggi non c'è entusiasmo invero, ma l'ambiente è meno ghiacciato: una ristretta schiera di eruditi s'interessa dell'argomento e ne comprende l'importanza storica ed artistica; così credo di poter presentare l'opera di Jacomo Gorzanis in modo che quanto egli seppe produrre nei primordi della musica stromentale moderna sia valutato con criterî ampli e sicuri.

Toglierò dalle mie trascrizioni poche pagine assolutamente insignificanti che riflettono quasi tutte l'arte dotta del tempo: come ho avvertito più volte parlando delle intavolature di liuto, la musica polifonica accomodata pei mezzi dello stromento non sempre riesce ad esprimere il suo significato, e le stesse *Arie di danza* nella loro monotonia e povertà melodica non sempre meritano l'attenzione degli storici dopo tre secoli e mezzo da quando furono composte. Così una scelta delle migliori sonate per liuto lasciateci dallo Gorzanis resterà interessante anche al giorno d'oggi, sia per lo studio delle origini dell'arte nostra, sia per la tonalità che domina in esse conservante una tinta sbiadita dei modi antichi. D'altronde quasi sempre la musica del Gorzanis è fornita di un carattere melodico nobile e grazioso, quantunque talora un po' strano per le nostre orecchie.

L'intavolatura del primo libro (1561) ha l'impronta di una spontaneità molto ingenua; il secondo libro (1563) invece contiene Sonate di un lavorìo più studiato — l'autore stesso dice nella

dedica (*Al molto magnifico: et genero.mo S.or Mauritio de Metriehstain detto da Pizelsteten hereditario coppiero de l'Archiducato di Carintia, possessore della Signoria: de Ballnberg, Signor mio gratiosissimo*) di offrire ora " frutti dei primi più " maturi, che ancho saranno al gusto più delicati, più dolci e " più soavi „.

Mancano affatto nei dizionari musicali notizie sulla vita del valente liutista. Dal suo primo libro d'intavolatura si apprende che *Messer Jacomo Gorzanis* era un *cieco pugliese, Habitante nella città di Trieste*; nel secondo, *da lui diligentemente revisto et coretto*, si legge nel frontispizio: *De Gorzanis Pugliese Habitante*, ecc., senza il *cieco*; e un suo libro citato dal Weckerlin nel *Catalogue bibliographique* della *Bibliothèque du Conservatoire National de musique et de déclamation* (Paris, Firmin-Didot, 1885) porta il titolo: *Di Giacomo Gorzanis, leutonista et citadino della magnifica città di Trieste, il secondo libro delle napolitane à tre voci, nuovamente poste in luce. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1571.*

Da tutto ciò possiamo formarci il concetto che Jacomo Gorzanis, nato nelle Puglie, forse di famiglia nobile, si fissò a Trieste per lunghi anni, vi ottenne la cittadinanza e si partì da questa valle di lagrime dopo aver pubblicato per lo meno due libri d'intavolatura di liuto e due libri di Napolitane a tre voci. Non v'ha dubbio che fosse cieco nel 1561, e coloro che studiarono la sua intavolatura del 1563 non si saranno mai illusi che egli abbia acquistata la vista per rivedere e correggere la notazione *di frutti così delicati, dolci e soavi*, tanti sono gli svariatissimi errori che ne rendono noiosissima la lettura.

Su tale proposito anzi devo avvertire i gentili colleghi in liutisteria che nelle intavolature del Gorzanis è piuttosto difficile l'interpretazione ritmica delle *Padovane* e dei *Saltarelli* che variano il tempo del *Pass' e mezzo* nelle *Suites* — piccoli certi spostamenti dei valori ritmici, o la loro mancanza, o la trascuratezza di cangiarli ove occorre, costringono il trascrittore a lunghi confronti per chiarire il senso della composizione, dove magari è ripetuta od ommessa una parte di misura. Solo la lunga pratica del dilettante d'intavolature giova a chiarire ciò che può esprimere questa notazione, comodissima quando riesce perfetta, ossia equivalente alla scrittura musicale odierna.

Il Gorzanis ha utilizzato nelle sue composizioni molti canti popolari diffusissimi al suo tempo; per esempio verso la fine del suo secondo libro si trova una *Padovana* ispirata dalla melodia di una Villotta dal titolo *Chi passa per questa strada.* L'ho riprodotta nel mio articolo per l'*Encyclopédie de la musique* (Edizione Delagrave di Parigi), ora in corso di pubblicazione con questo commento: " De Jacomo Gorzanis je connais " deux livres de luth, publiés à Venise en 1561 et 1563. Ils sont " très intéressants par l'originalité des compositions qui y sont " contenues. Plusieurs suites de *Pass' e mezzi, Saltarelli* et *Pa-* " *dovane* se présentent sous une forme toujours nouvelle dans " ces ouvrages de Gorzanis; leur mélodie est caractérisée par " une certaine naïveté qui leur est propre et par l'usage presque " continuel de la gamme descendante majeure avec le septième " degré mineur (harmonie hypophrygienne de la musique grecque, " et mode mixolydien ou septième ton du chant liturgique), " laquelle donne à la tonique la tendance à la quarte en lui " ôtant le sentiment de repos absolu que nous y reconnaissons; " l'accord ressort décidé; le rythme se développe régulièrement „.

Chi passa per questa strada fu una canzone molto in voga all'epoca del Gorzanis e vi si mantenne a lungo. La ricorda Massimo Troiano nei suoi dialoghi (*Discorsi delli triomfi, giostre, apparati, e delle cose più notabile fatte nelle suntuose Nozze dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo Primo genito del generosissimo Alberto Quinto, conte Palatino del Reno, e Duca della Baviera alta e Bassa nell'Anno 1568, à 22 di Febraro compartiti in tre libri, con uno Dialogo della antichità del felice ceppo di Baviera*, ecc. *Di Massimo Troiano da Napoli, Musico dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca di Baviera. In Monaco appresso Adamo Montano, MDLXVIII* (1)) quando parla della commedia *La cortegiana innamorata*, che Orlando Lasso improv-

---

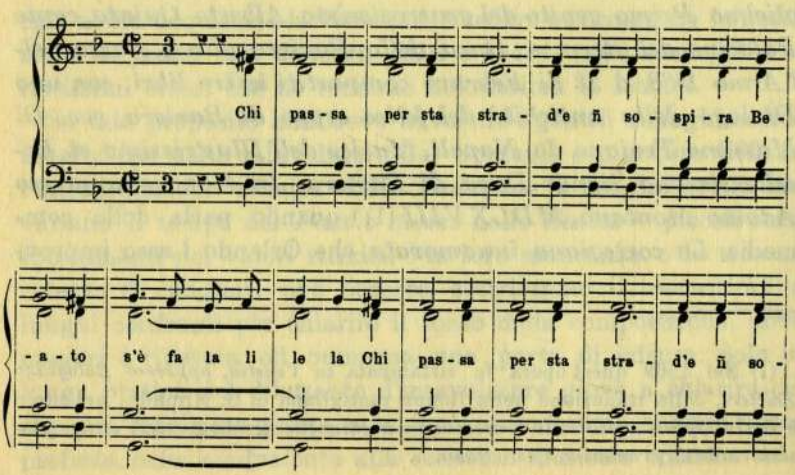
(1) Nel 1569 quest'opera fu ristampata *in Venetia, appresso Bolognino Zaltieri*, colla traduzione nella lingua castigliana di G. Miranda: nel titolo è detta *Opera molto utile e necessaria à chiunque desidera essere ottimo possessore della pronuncia Castigliana.*

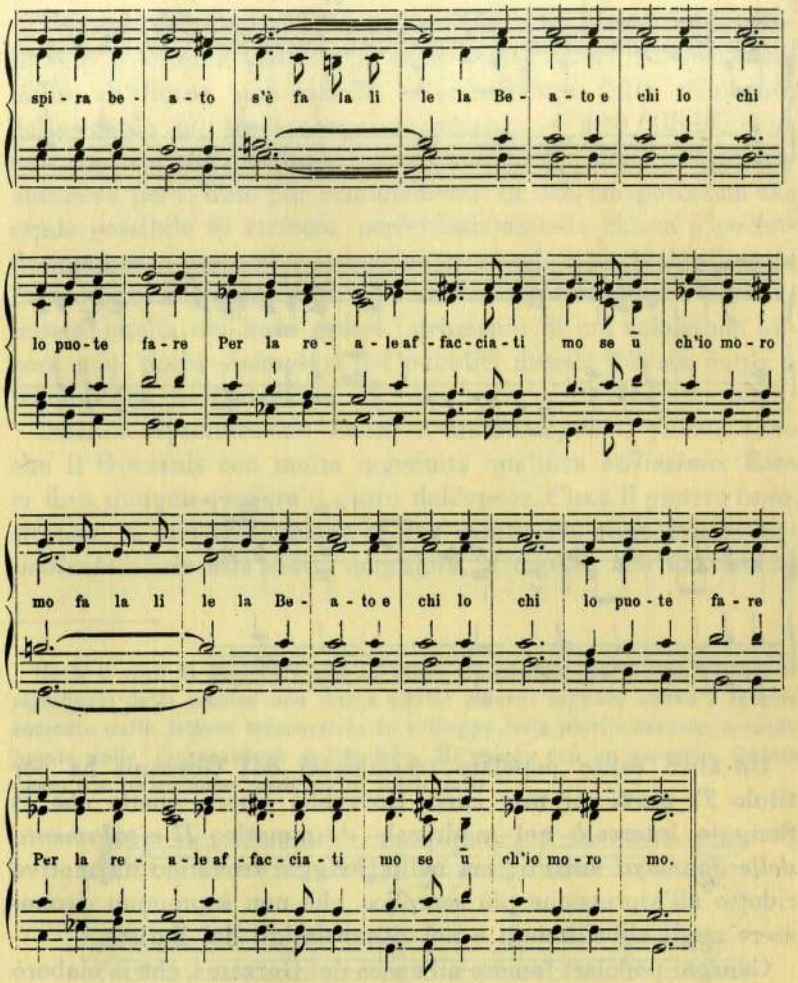
visò alla Corte di Baviera per invito del Duca; *Fortunio* racconta a *Marinio*: " Da l'altra parte de la scena uscì Orlando " Lasso vestito da Magnifico „ (Pantalon dei Bisognosi) " con " un giubbone di raso cremesino, con calze di scarlatto fatte " alla Venetiana, ed una veste nera lunga insino ai piedi, e con " una maschera che in vederla forzava le genti a ridere; con " un liuto alle mani sonando e cantando: Chi passa per questa " strada e non sospira beato sè; e dopo che l'ebbe replicato " due volte, lassò il leuto e cominciò a lamentarsi dell'amore, " et a dire, o povero Pantalon, che per questa strada non puol " passare senza mandar sospiri all'aria, e lagrime al suolo de la " terra, tutti a chi più poteva, incominciarono a mostrare i denti " delle risa; et infino che Pantalone fu in scena non si facea " altro che ridere „.

Ecco la forma a quattro voci della Villotta che ottenne tanto successo nelle feste pel matrimonio del Duca Guglielmo di Baviera con Madama Renata di Lorena; vi aggiungo una riduzione di essa per organo. Conobbi questa musica mercè la cortesia del mio amico prof. Alfred Einstein, che me le trascrisse da opere conservate nella Biblioteca Nazionale di Monaco di Baviera.

Il primo libro de Villotte alla Padoana Con alcune Napolitane a quatro Voci intitolate Villotte del fiore. Venetia, Gardano, 1557.

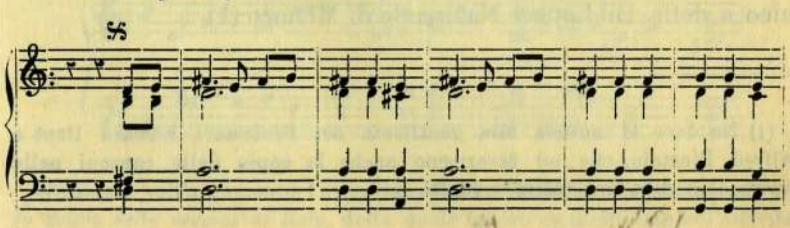
(Azzaiuolo) " Chi passa per sta strada „.

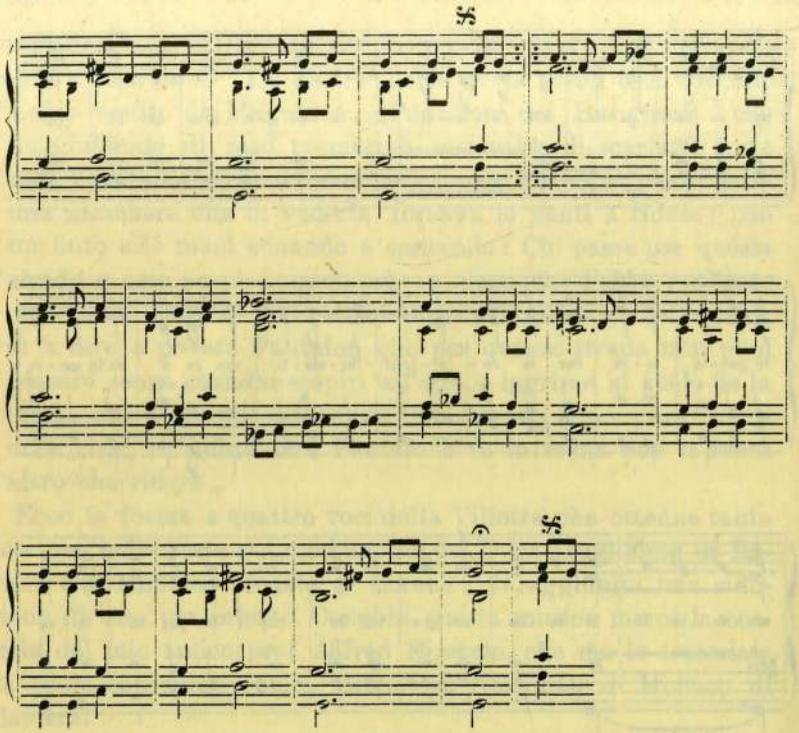




Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, 1583.

" Chi passa per sta strada „.





Un altro canto popolare trasmessoci dal Gorzanis ha per titolo *Te parti cor mio caro*. Dovrebbe essere quello che lo Striggio intercalò nel madrigale drammatico *Il cicalamento delle donne al bucato*; ma nello Striggio troviamo un motivo ridotto all'espressione più semplice, che non sapremmo riconoscere negli abbellimenti e nel ritmo datigli dal liutista.

Canzoni popolari famose all'epoca del Gorzanis, che le elaborò in Suites d'arie di danza, erano pure *La rocca e 'l fuso* e *La cara cosa*; si diffusero anche oltre le Alpi, tanto è vero che sono conservate (a quattro parti) in Codici del Museo Britannico e della Biblioteca Nazionale di Monaco (1).

---

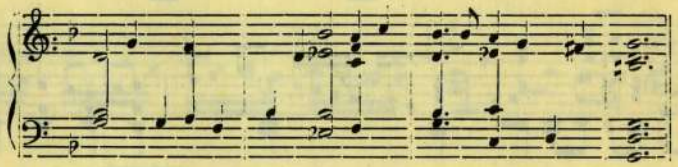
(1) Ne devo la notizia alla gentilezza dei Professori Edward Dent e Alfred Einstein, che mi favorirono anche la copia delle canzoni nella forma loro data nei codici suddetti.

Non sarà inutile ch'io dichiari che nella mia trascrizione conserverò il sistema adottato in tutti i miei lavori sulle intavolature di liuto: esso riflette un'accordatura dello stromento della quale ho trovato spesso esempio — esso alla fin fine non consiste che in una trasposizione delle due accordature ammesse per il liuto più comunemente in uso, trasposizione che rende possibile di scrivere perfettissimamente chiara e perfettissimamente espressiva la musica in un solo rigo (1). D'altronde l'accordatura che serve di base alle mie trascrizioni è precisamente quella del liuto grosso, stromento di cui sussistono ancora non pochi esemplari nei pubblici musei. Ciò sia detto a tranquillità dei pedanti.

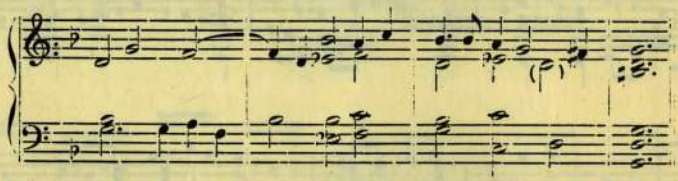
Intanto riproduco un *Passo e mezzo sopra il quarto tono* che il Gorzanis con molta ingenuità qualifica *bellissimo*. Esso ci dirà dunque qual'era il gusto dell'epoca. Circa il *quarto tono*, siccome la mia trascrizione sposta il tono del liuto *più comunemente usato* alla sesta maggiore. si capisce che l'autore ha

---

(1) È il caso di osservare che in certe trascrizioni dalle intavolature il significato della musica non riesce affatto chiaro: segnare soltanto le note indicate dalle lettere trascurando lo sviluppo delle parti è assurdo, specialmente nelle composizioni polifoniche. Mi spiego con un esempio. Questo passo (da un'edizione moderna di madrigali)



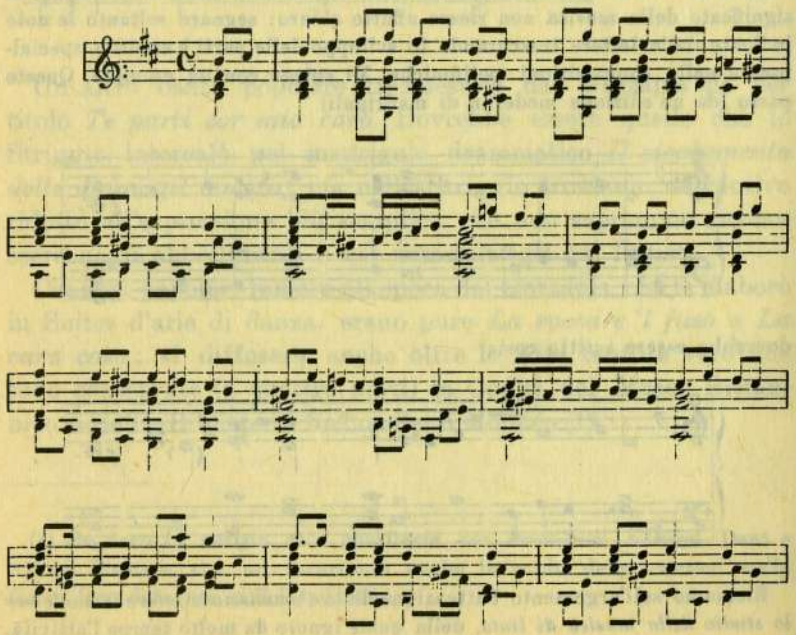
dovrebbe essere scritto così:

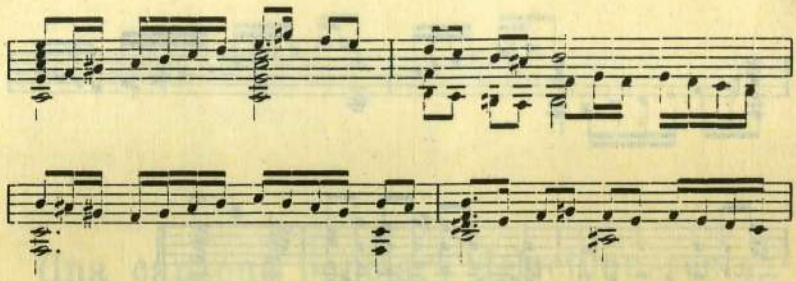


Richiamo sull'argomento l'attenzione della *Commissione internazionale per lo studio della musica di liuto*, della quale ignoro da molto tempo l'attività.

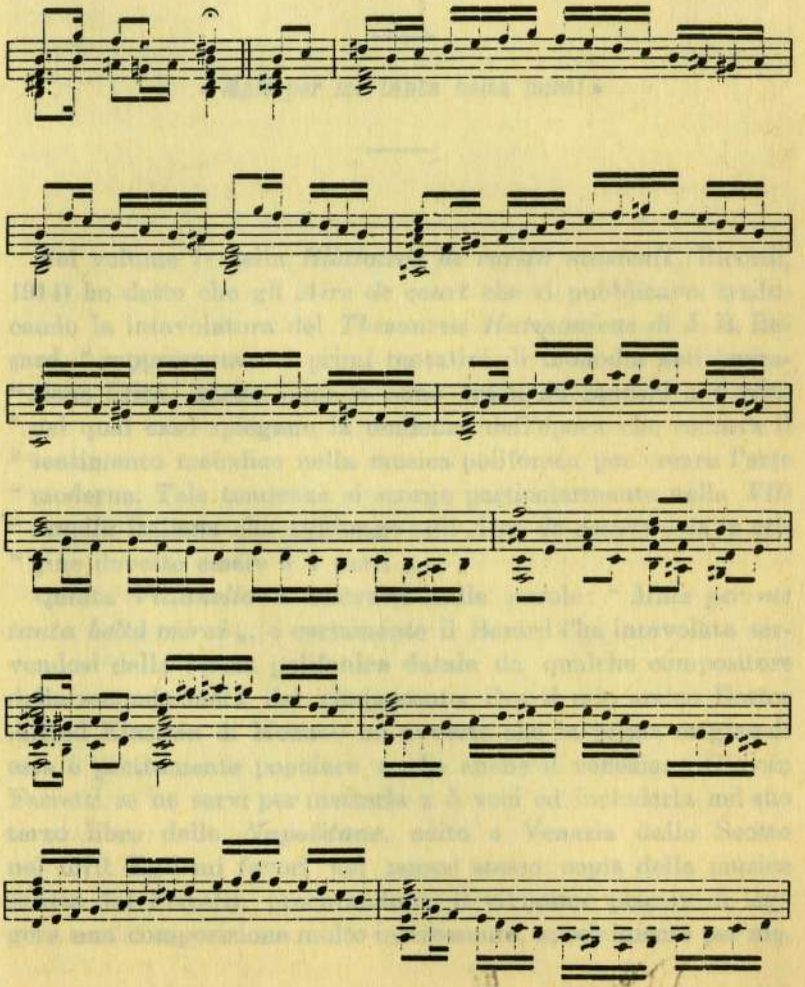
inteso di scrivere il *Pass' e mezzo bellissimo* nel modo *Ipomisolidio* (*Tetartos plagale*) del canto liturgico che sarebbe il *Frigio* della musica greca antica, il *Dorico* di Glareano e il *Modo di settima minore* di Helmholtz (ossia forma equivalente alla scala di *do* con due bemolli in chiave); senza sfoggio di erudizione si tratta semplicemente del tono di *re minore* in gestazione. Come ho cercato di dimostrare in varî miei scritti, la trasformazione dei modi antichi nei nostri modi maggiore e minore derivò necessariamente quando nell'armonia nascente agì la tendenza naturalissima di caratterizzare la tonica nel primo grado della gamma con terza maggiore o minore, e la dominante nel quinto grado, su cui il sentimento della tonalità (l'acustica ne spiega la ragione) richiede la terza maggiore. Nella storia dell'evoluzione musicale che produsse l'arte moderna è curioso studiare il periodo d'incertezza che ebbe a superare il modo minore prima di fissarsi nella sua forma attuale. A chiarire tale processo armonico contribuisce anche il *Passo e mezzo* che riporto dal libro secondo del Gorzanis.

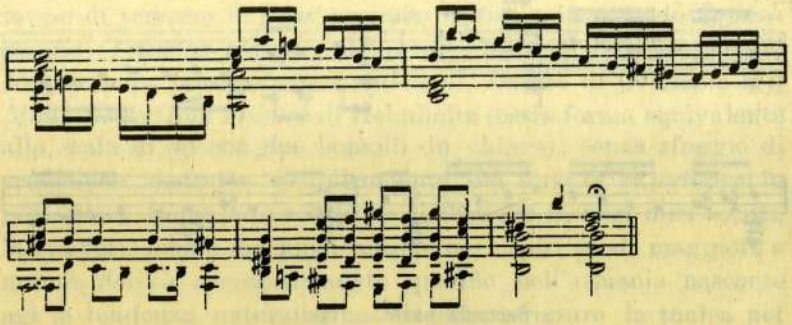
Passo e mezzo bellissimo sopra il quarto tuono.





Seconda parte.





Una canzone popolare del cinquecento.

« Male per me tanta beltà mirai »

Nel volume 7° della *Biblioteca di rarità musicali* (Ricordi, 1914) ho detto che gli *Airs de court* che vi pubblicavo, traducendo la intavolatura del *Thesaurus Harmonicus* di J. B. Besard, " rappresentano i primi tentativi di monodia nell'ispira- " zione lirica, anche quando sono tratti da canzoni a 4 voci, " nel qual caso spiegano la tendenza dell'epoca che cercava il " sentimento melodico nella musica polifonica per creare l'arte " moderna. Tale tendenza si scorge particolarmente nella *Vil-* " *lanella* italiana che aggiungo agli *Airs de court*: essa in ori- " gine dovette essere a 4 parti „.

Questa *Villanella* è costruita sulle parole: " *Male per me tanta beltà mirai* „, e certamente il Besard l'ha intavolata servendosi della forma polifonica datale da qualche compositore della seconda metà del cinquecento. Ora il mio amico Dottor Alfred Einstein di Monaco mi avverte che la prima origine di essa è prettamente popolare e che anche il veneziano Giovan Ferretti se ne servì per metterla a 5 voci ed includerla nel suo terzo libro delle *Napolitane*, edito a Venezia dallo Scotto nel 1570. Egli mi favorì nel tempo stesso copia della musica scritta dal Ferretti, procurandomi il vivissimo piacere di leggere una composizione molto interessante, specialmente per me,

che potevo vedervi una trasformazione curiosa della canzone di cui mi ero già occupato.

Il Fétis dice che Giovan Ferretti, nato a Venezia verso il 1540, si fece conoscere " par des ouvrages assez remarqua- " bles par la facilité de leur facture. J'ai mis en partition " quelques-unes de ses chansons à la napolitaine, et j'y ai trouvé " un mérite d'originalité qui aurait dû assurer à Ferretti une " réputation plus grande que celle dont il jouit ".

Ai nostri giorni, infatti, Giovan Ferretti è pressochè sconosciuto nel mondo dei musicologi, ed anzi io pure non ho vergogna di confessare che il suo nome mi è sfuggito nelle mie ricerche di dilettante d'archeologia musicale. Ignoro se composizioni del Ferretti figurino nell'importante lavoro del signor professore L. Torchi dal titolo: *L'arte musicale in Italia*: ne posseggo solo il 1° volume inviatomi per recensione dal Direttore della " Rivista Musicale Italiana ", e non ebbi agio di esaminare gli altri, e nemmeno di saperne il contenuto.

Comunque, a giudicare dalla canzone mandatami dal Dottor Einstein, la spontaneità della musica del Ferretti mi pare degna dell'attenzione dei cultori della storia musicale.

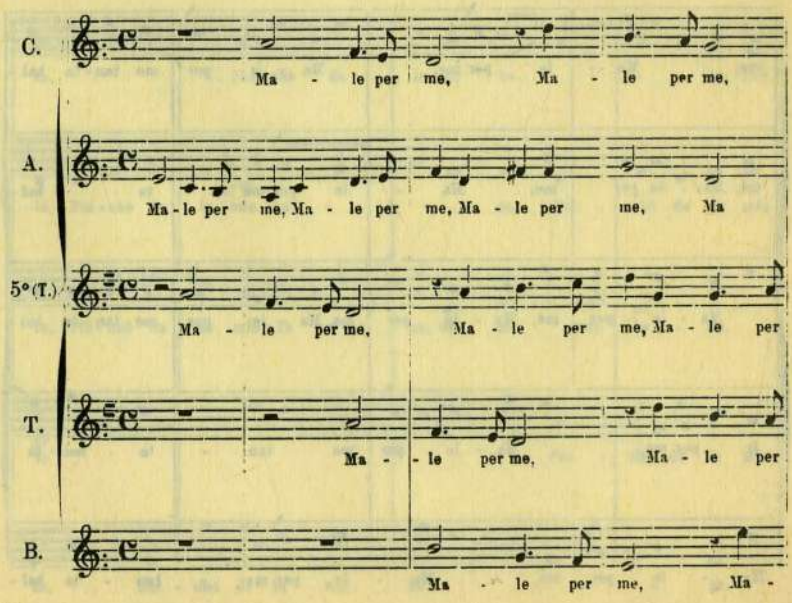
Sicchè, fidando che non sia sbagliato il concetto che per coordinare tutto il materiale della storia dell'arte occorra conoscere la musica dei compositori valenti meglio delle secche notizie bio-bibliografiche, e fondandomi inoltre sulle parole del Fétis, che, malgrado qualche errore che gli si appunta con troppa compiacenza, credo possa godere di un'autorità incontestabile quando giudica *de visu*, presento ai lettori della " Rivista musicale " la bella canzone " *Male per me tanta beltà mirai* " costruita a 5 voci dal Ferretti sopra una melodia popolare.

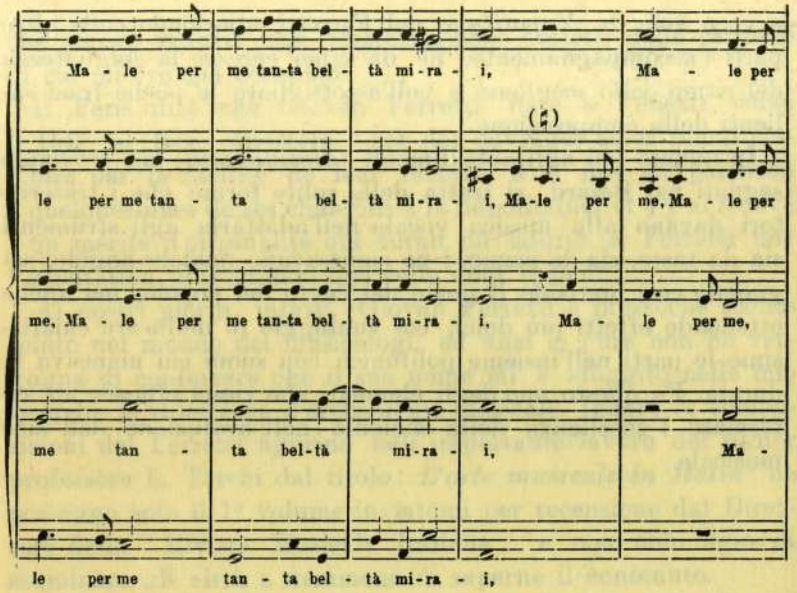
Il confronto di essa colla *Villanella* del *Thesaurus Harmonicus* mostrerebbe che molto probabilmente il motivo originale resta affidato al tenore. Le alterazioni del ritmo e la restrizione a tre sole frasi, che si riscontrano nel testo del Besard, provano che la *Villanella* fu intavolata secondo la forma che le diede un compositore diverso dal Ferretti, e che quindi il motivo popolare cui è inspirata, ebbe larga diffusione e molta voga subito dopo la metà del cinquecento. Ciò perchè, a mio avviso, il Besard non era musicista tanto abile da saper ridurre

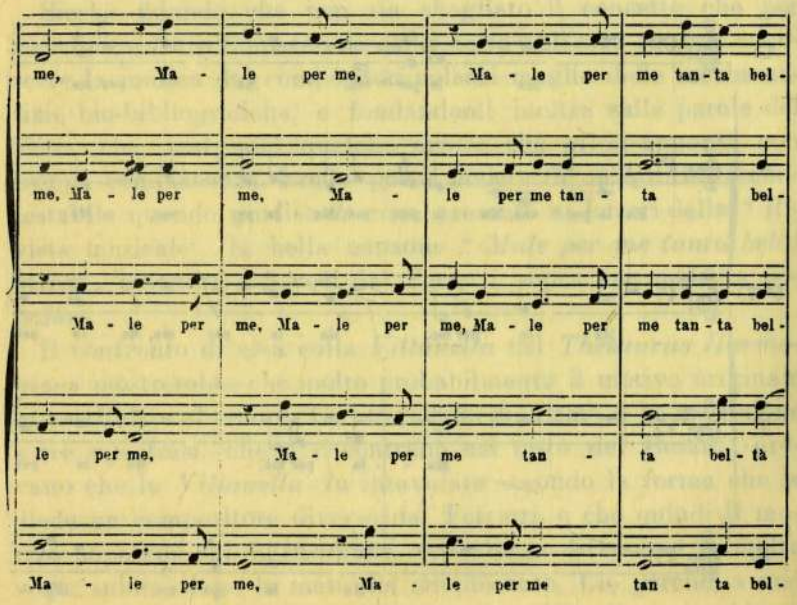
a voce sola la *Napolitana* del Ferretti allestendo colle altre parti l'accompagnamento, nè da saper cercare la spigliatezza del ritmo collo scegliere e coll'assottigliare le poche frasi salienti della composizione.

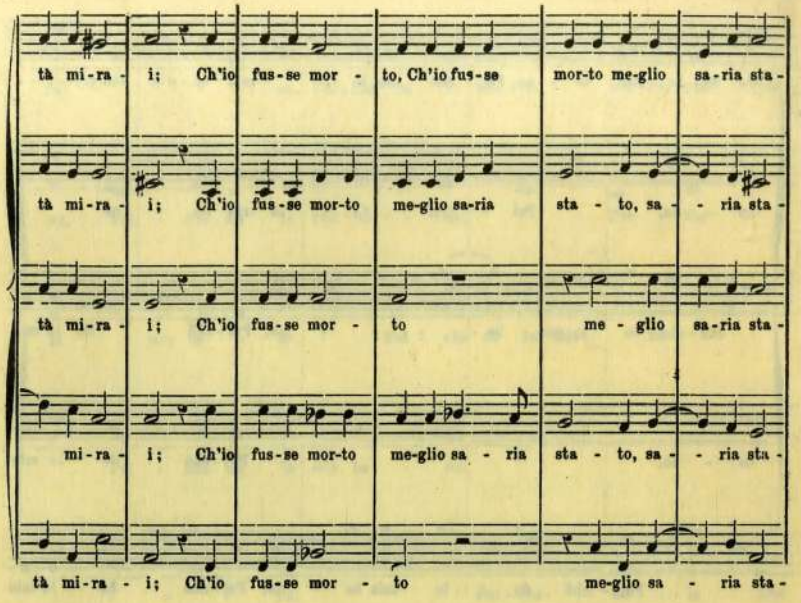
In quanto poi agli abbellimenti *(diminuzioni)* che troviamo segnati nel Besard, si tratta delle solite forme che i trascrittori davano alla musica vocale nell'adattarla agli strumenti sia da tasto, sia da pizzico: ne smussavano qualche angolo, seguendo così non solo il gusto del canto del popolo, ma anche ottenendo effetti più dolci, col vantaggio di delineare chiarissime le parti nell'insieme polifonico con suoni cui mancava la durata. Fu questo uno degli elementi che riescì efficace ad affermare l'eccellenza della melodia nell'evoluzione dell'arte musicale.

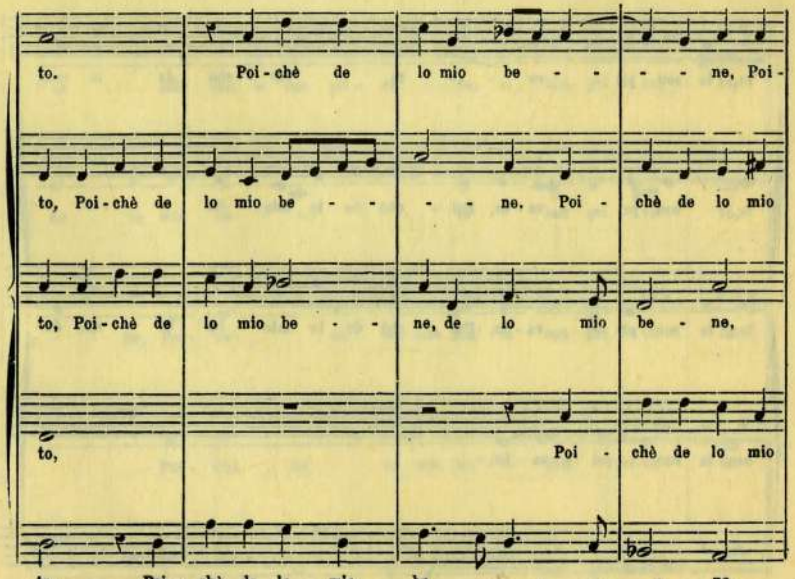
Giovan Ferretti, *Il 3^zo^ libro delle Napolitane a 5 voci*; Vinegia, Scotto, 1570, pagina 12.

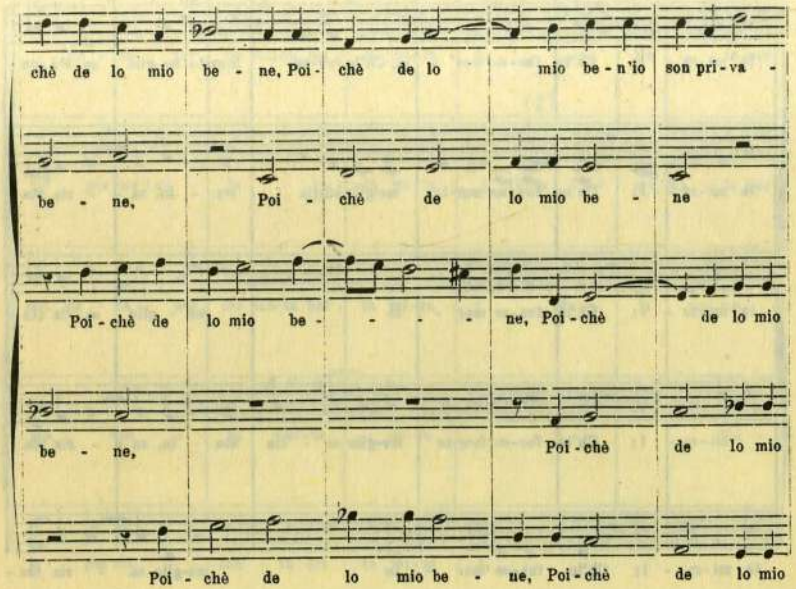


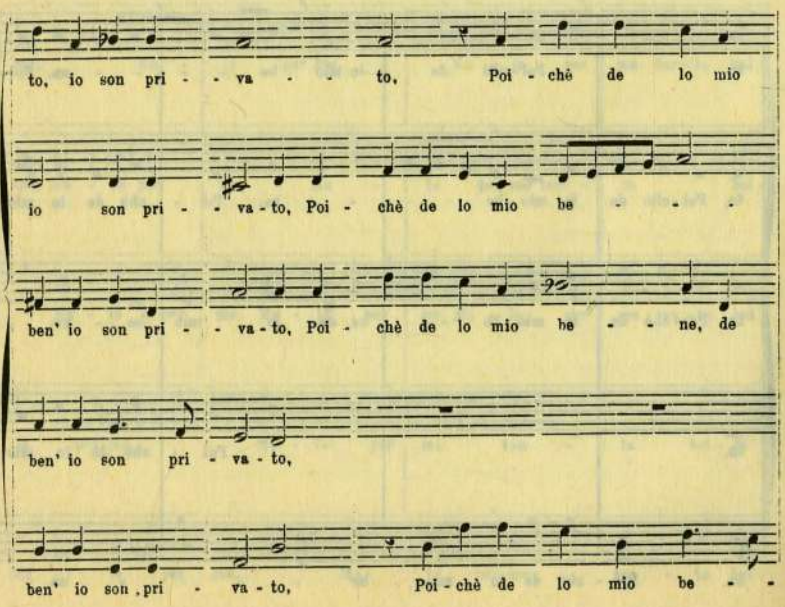

Ma - le per me tan-ta bel - tà mi-ra - i, Ma - le per
(♮)
le per me tan - ta bel - tà mi-ra - i, Ma-le per me, Ma - le per
me, Ma - le per me tan-ta bel - tà mi-ra - i, Ma - le per me,
me tan - ta bel-tà mi-ra - i, Ma -
le per me tan - ta bel - tà mi-ra - i,

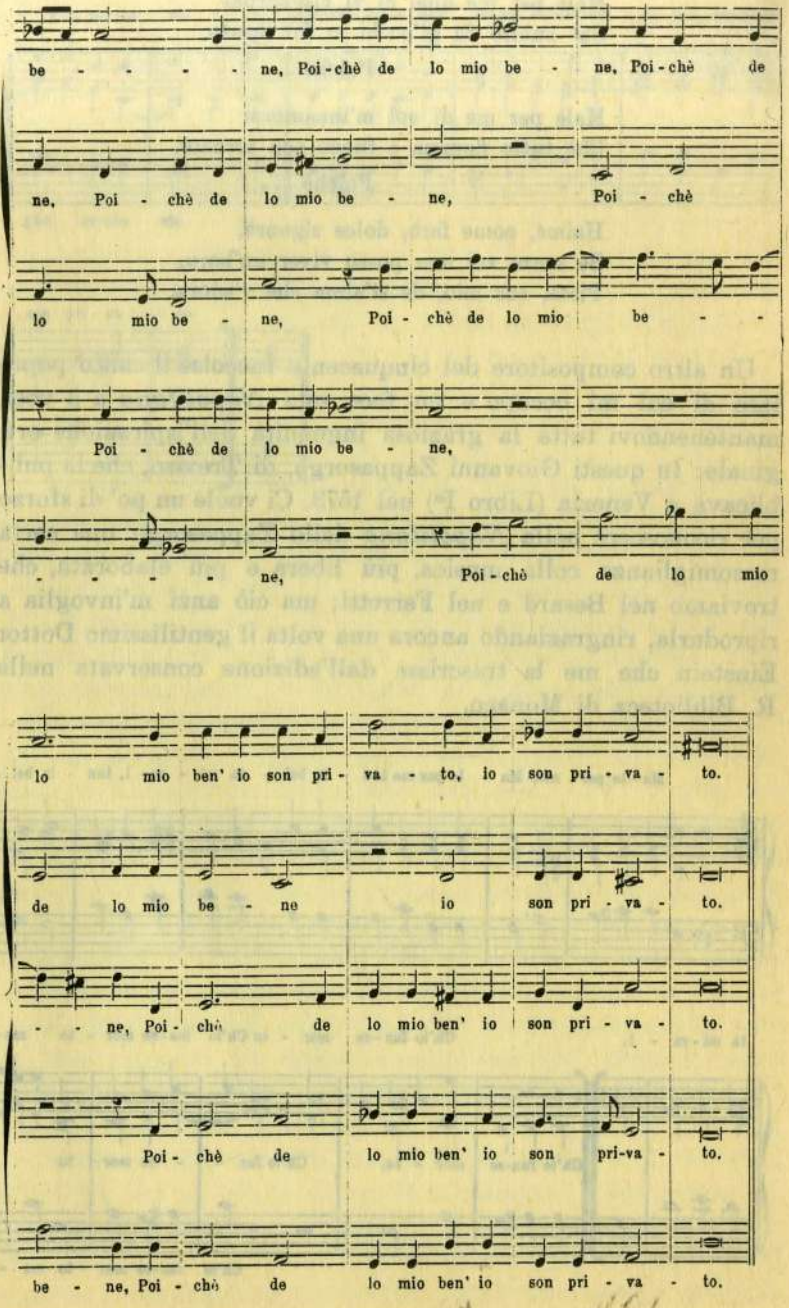

me, Ma - le per me, Ma - le per me tan-ta bel -
me, Ma - le per me, Ma - le per me tan - ta bel -
Ma - le per me, Ma - le per me, Ma - le per me tan-ta bel -
le per me, Ma - le per me tan - ta bel - tà
Ma - le per me, Ma - le per me tan - ta bel -


tà mi-ra - i; Ch'io fus-se mor - to, Ch'io fus-se mor-to me-glio sa-ria sta-
tà mi-ra - i; Ch'io fus-se mor-to me-glio sa-ria sta - to, sa - - ria sta -
tà mi-ra - i; Ch'io fus-se mor - to me - glio sa-ria sta -
mi-ra - i; Ch'io fus-se mor-to me-glio sa - ria sta - to, sa - - ria sta -
tà mi-ra - i; Ch'io fus-se mor - to me-glio sa - ria sta -


to. Poi-chè de lo mio be - - - - ne, Poi -
to, Poi-chè de lo mio be - - - - ne. Poi - chè de lo mio
to, Poi-chè de lo mio be - - ne, de lo mio be - ne,
to, Poi - chè de lo mio
to, Poi - chè de lo mio be - - - - ne.


chè de lo mio be - ne, Poi - chè de lo mio be - n'io son pri - va -
be - ne, Poi - chè de lo mio be - ne
Poi - chè de lo mio be - - - - ne, Poi - chè de lo mio
be - ne, Poi - chè de lo mio
Poi - chè de lo mio be - ne, Poi - chè de lo mio


to, io son pri - - va - - to, Poi - chè de lo mio
io son pri - - va - to, Poi - chè de lo mio be - - -
ben' io son pri - - va - to, Poi - chè de lo mio be - - ne, de
ben' io son pri - va - to,
ben' io son, pri - va - to, Poi - chè de lo mio be - -

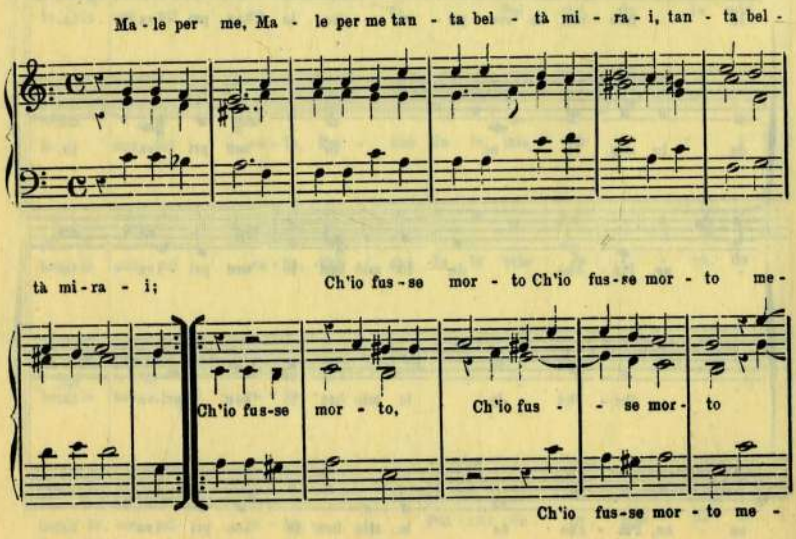

be - - - - ne, Poi - chè de lo mio be - ne, Poi - chè de
ne, Poi - chè de lo mio be - ne, Poi - chè
lo mio be - ne, Poi - chè de lo mio be - -
Poi - chè de lo mio be - ne,
- - - - ne, Poi - chè de lo mio
lo mio ben' io son pri - va - to, io son pri - va - to.
de lo mio be - ne io son pri - va - to.
- - ne, Poi - chè de lo mio ben' io son pri - va - to.
Poi - chè de lo mio ben' io son pri-va - to.
be - ne, Poi - chè de lo mio ben' io son pri - va - to.

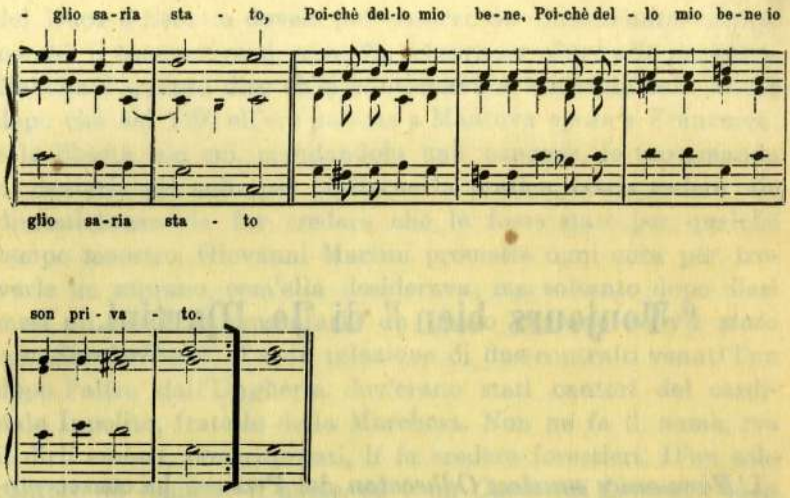
Male per me quel dì vi risguardai
Chè subito da gl'occhi io fui legato,
Poichè ...

Male per me di voi m'innamorai
Chè tutto fiamma e fuoco son tornato,
Poichè ...

Haimè, come farò, dolce signora,
Se senza voi non posso viver un'hora,
Pietà, cor mio, de st'alma che v'adora.

Un altro compositore del cinquecento raccolse il canto popolare di cui mi occupo e ne fece una *Napolitana* a 3 voci, mantenendovi tutta la graziosa ingenuità dell'ispirazione originale: fu questi Giovanni Zappasorgo, di Treviso, che la pubblicava a Venezia (Libro I°) nel 1573. Ci vuole un po' di sforzo per riconoscere nella *Napolitana* dello Zappasorgo una certa rassomiglianza colla musica, più libera e più elaborata, che troviamo nel Besard e nel Ferretti; ma ciò anzi m'invoglia a riprodurla, ringraziando ancora una volta il gentilissimo Dottor Einstein che me la trascrisse dall'edizione conservata nella R. Biblioteca di Monaco.




- glio sa-ria sta - to, Poi-chè del-lo mio be-ne, Poi-chè del - lo mio be-ne io
glio sa-ria sta - to
son pri - va - to.

" Toujours bien " di Jo. Martini.

L'*Harmonice musices Odhecaton* del Petrucci ha conservato ai dilettanti d'archeologia musicale le canzoni polifoniche più in voga al principiare del secolo XVI. Tra esse ve ne sono quattro di Jo. Martini (*Canti C. N.° Cento Cinquanta*; 1503), del quale ne racchiude un maggior numero il Codice O, 208 della Biblioteca Casanatense. Scarseggiano invece le notizie biografiche sul musicista (il Fétis non lo nomina), senza però che egli ci apparisca del tutto ignoto. Il Bertolotti (*La musica in Mantova*; Milano, Ricordi) presenta il *fac-simile* di una sua lettera (1491 ?) alla Marchesa Isabella Gonzaga Este, nella quale il Martini scrive che il Duca gli ha " dicto et commesso „ che egli " debia venire..... per alcuni giorni per insegnare a V. S. cantare et sonare „ ; lo farà " molto volentiera et de bon core „, ma supplica la Marchesa di aspettare " a di quindixe acio io possa provedere ali mei bisogni „, ecc. Pel commento l'autore si riferisce all'ab. Pietro Canal (*Della musica in Mantova*; Venezia, Antonelli, 1881), di cui cito le parole: " seguono „ (dopo il 1490) " alcune lettere dirette, dal 6 aprile 1491 al 7 agosto 1492, alla marchesa Isabella da un *don Giovanni Martini*, che al suo scrivere si manifesta fuor d'ogni dubbio straniero. Dev'essere quel *Johannes Martinus* che, insieme con due suoi fratelli Tommaso e Pietro, è ricordato tra gl'illustri musici fiamminghi da Jacopo Meyer (*Res Flandricae*, Bruges, 1531, 4, p. 43) e detto nativo d'Armentières..... Ora sappiamo da queste lettere che negli anni 1491 e 1492 egli era al servizio

del Duca d'Este: e dovea pur esservi da qualch'anno prima, perchè il sottoscriversi, come fa, *sempre servitore* alla marchesa Isabella è quanto dire ch'ei continuava a tenersela tale anche dopo che nel 1490 ell'era passata a Mantova sposa a Francesco; e la libertà con cui, mandandole una canzone, le raccomanda di cantarla più volte per pigliarne la pratica, lascia vedere tale dimestichezza da far credere che le fosse stato per qualche tempo maestro. Giovanni Martini promette ogni cura per trovarle un soprano, com'ella desiderava; ma soltanto dopo dieci mesi gli riesce di presentarle un bravo ragazzo *ch'era stato con Sanderlim* (?). Le dà relazione di due contralti venuti l'un dopo l'altro dall'Ungheria, dov'erano stati cantori del cardinale Ippolito, fratello della Marchesa. Non ne fa il nome, ma il dirli *venuti*, non ritornati, li fa credere forestieri. D'un solo cantore dà espresso il nome, ed è un *Carlo* (*di Lounay*), buon contralto, che lasciò villanamente il servizio della Marchesa senza dimandarne licenza „, ecc.

Secondo il Valdrighi (*Musurgiana*, N. 12) Jo. Martini entrò, dopo Mantova, presso gli Estensi. Dallo storico milanese Motta si rileva che il Martini nel 1474 era addetto come cantore alla corte del Duca di Milano, il quale nel febbraio dell'anno stesso lo dava quasi in prestito al Duca di Mantova. L'anno seguente egli sarebbe passato agli Estensi, collo stipendio di 5 ducati al mese (R. Eitner, *Quellenlexikon*).

Non cerco di conciliare dati tanto diversi circa il tempo in cui il nostro musicista fu a Milano, a Mantova ed a Ferrara e riporto, principalmente dall'Eitner, la lista delle sue composizioni manoscritte:

Firenze, Bibl. Naz., cod. 59, 7 pezzi.
Modena, cod. VII, *Missa*.
„ ? *6 Missae*.
„ altro codice, Mottetto.
Milano, Duomo, *3 Missae*.
Roma, Cappella Sistina, cod. 51, *Missa super Orsus orsus*.
„ „ „ „ „ *Cela sans plus*.
„ „ cod. 35, „ „ *La Martinella*.
„ Archivio di San Pietro, *Chansons* (due pezzi).
„ Bibl. Casanatense, Cod. O,208, una ventina di canzoni.

Monaco di Baviera, mss. 42, sei Mottetti.
Trento, cod. 89, pezzo senza testo a 3 voci.
„ „ 91, *Missa super Cucu.*

Si conoscono del Martini le seguenti opere d'edizione antica:

Ave decus virginale, a 4, Petrucci nei Mottetti della Passione, 1503.
Levate capita vestra e *O beate Sebastiane*, Petrucci nel Libro IV° dei Mottetti, 1505.
Fault il que heur soy, La fleur de biaulté, Nenciosa e *Veniciosa*, Petrucci nei Canti C. N° 150, 1503.

Ai nostri giorni furono pubblicate due composizioni del Martini: un Canone ad hypodiapason et hypodiapente, a 4 voci, negli *Essais de diphtérographie musicale* di De La Fage (1862), e *La Martinella* nei *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, novembre 1900.

Tolgo dalla Storia dell'*Ambros* i titoli delle Canzoni del Martini inserite nel Codice Casanatense:

Fuga ad quatuor.
Vive vive.
La Martinelle.
Il est tel.
La poverté.
Non par la.
L'espoir mieulx.
Per faire toujours.
Tant que dieu.
Fuge la morte.
Toujours bien.
Il est toujours.
Sans fin du mal.
Je remercie.
Biauxl parlé toujours.
Toujours me souviedra.
De la bonne chière.
Que ie fa soye.
Fortuna desperata.
Non seul.

C'è pure una parte di Basso, adattata ad una Canzone del Collines de Lannoir.

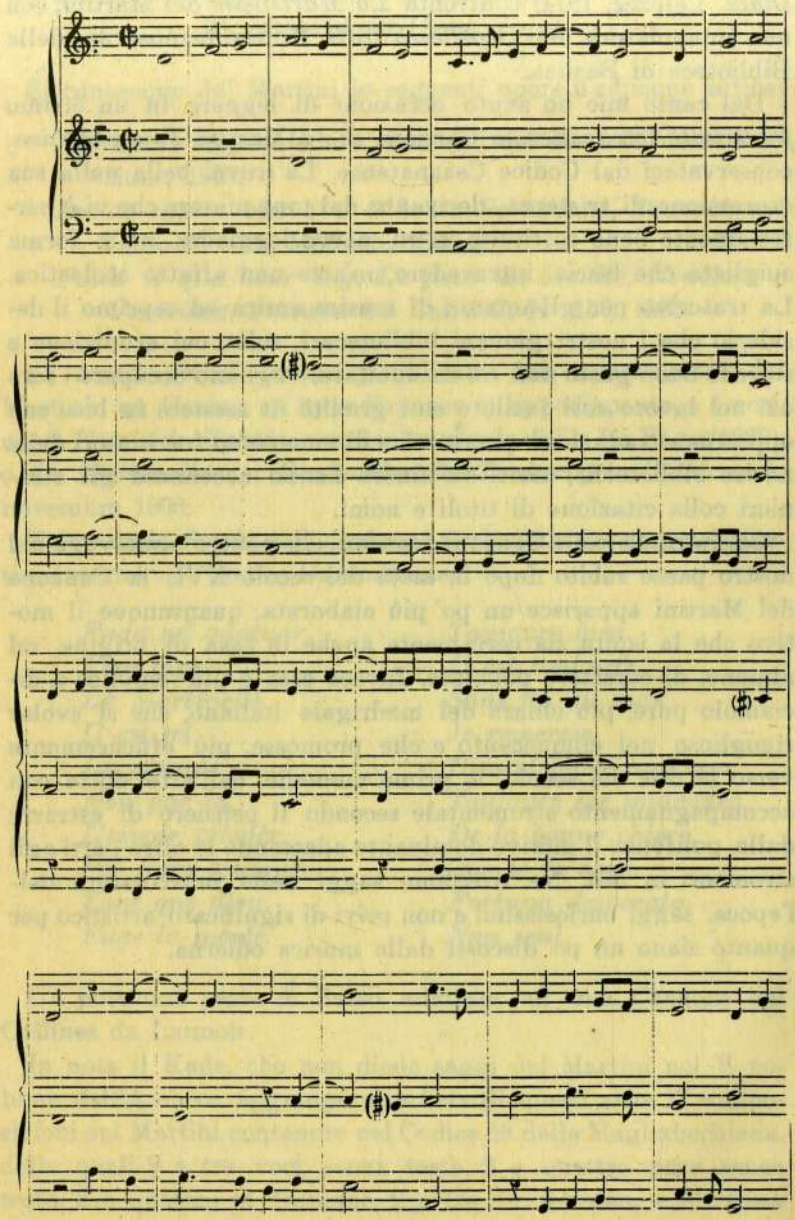
In nota il Kade, che non diede saggi del Martini nel V volume dell'Ambros, aggiunge alla lista di questi altre 17 composizioni del Martini contenute nel Codice 59 della Magliabechiana, delle quali 9 a tre voci senza testo, 2 a quattro pure senza testo, 2 a quattro in francese, 2 a tre in italiano, e *Fortuna d'un gran tempo* e *Scaramella* a quattro.

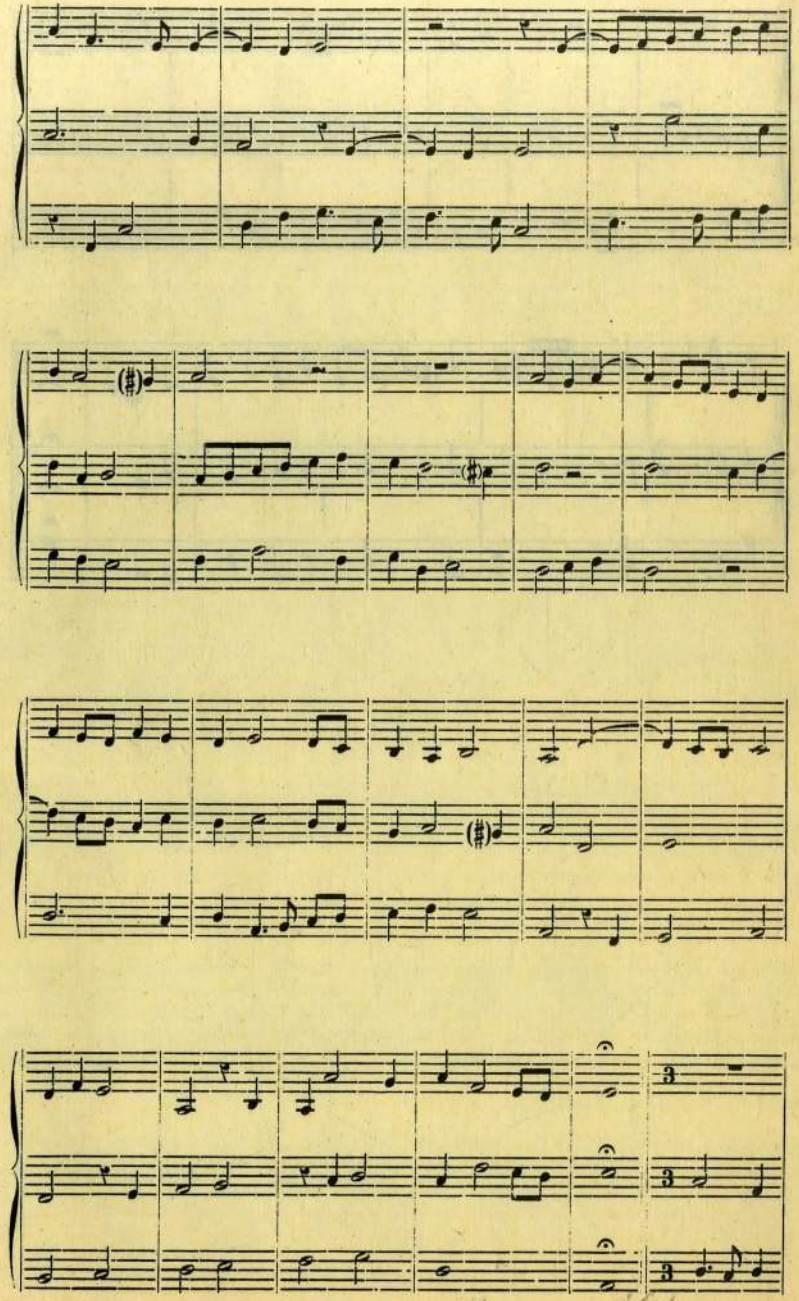
Lo Schering (*Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig, 1914) confronta *La Martinella* del Martini, con una intavolatura dell'*Orgelbuch* di H. Kotter, manoscritto della Biblioteca di Basilea.

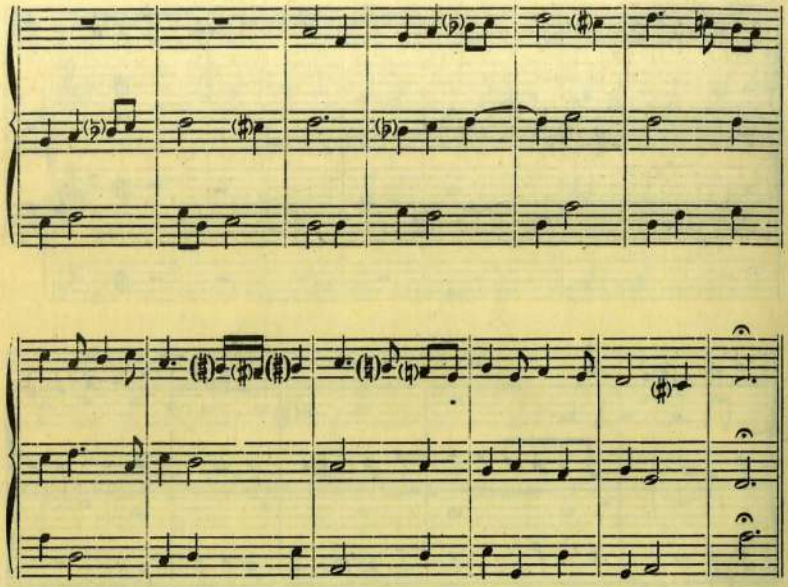
Dal canto mio ho avuto occasione di leggere in un ottimo *fac-simile* fotografico la Canzone di Jo. Martini *Toujours bien*, conservataci dal Codice Casanatense. La trovai bella nella sua espressione di tristezza, derivante dal tono minore che vi è perfettamente bene costituito, e mi parve leggiadra nella forma spigliata che lascia intravedere un'arte non affatto scolastica. La trascrivo per gli amatori di musica antica ed esprimo il desiderio che i nostri giovani bibliotecarî, sulla cui erudizione e sul cui buon gusto non c'è da dubitare, vogliano occupare i loro ozî nel lavoro così facile e così gradito di mettere in luce con opportune traduzioni quanto v'ha di meno noto fra i tesori delle nostre biblioteche, tesori cui finora hanno accennato gli stranieri colla citazione di titoli e nomi.

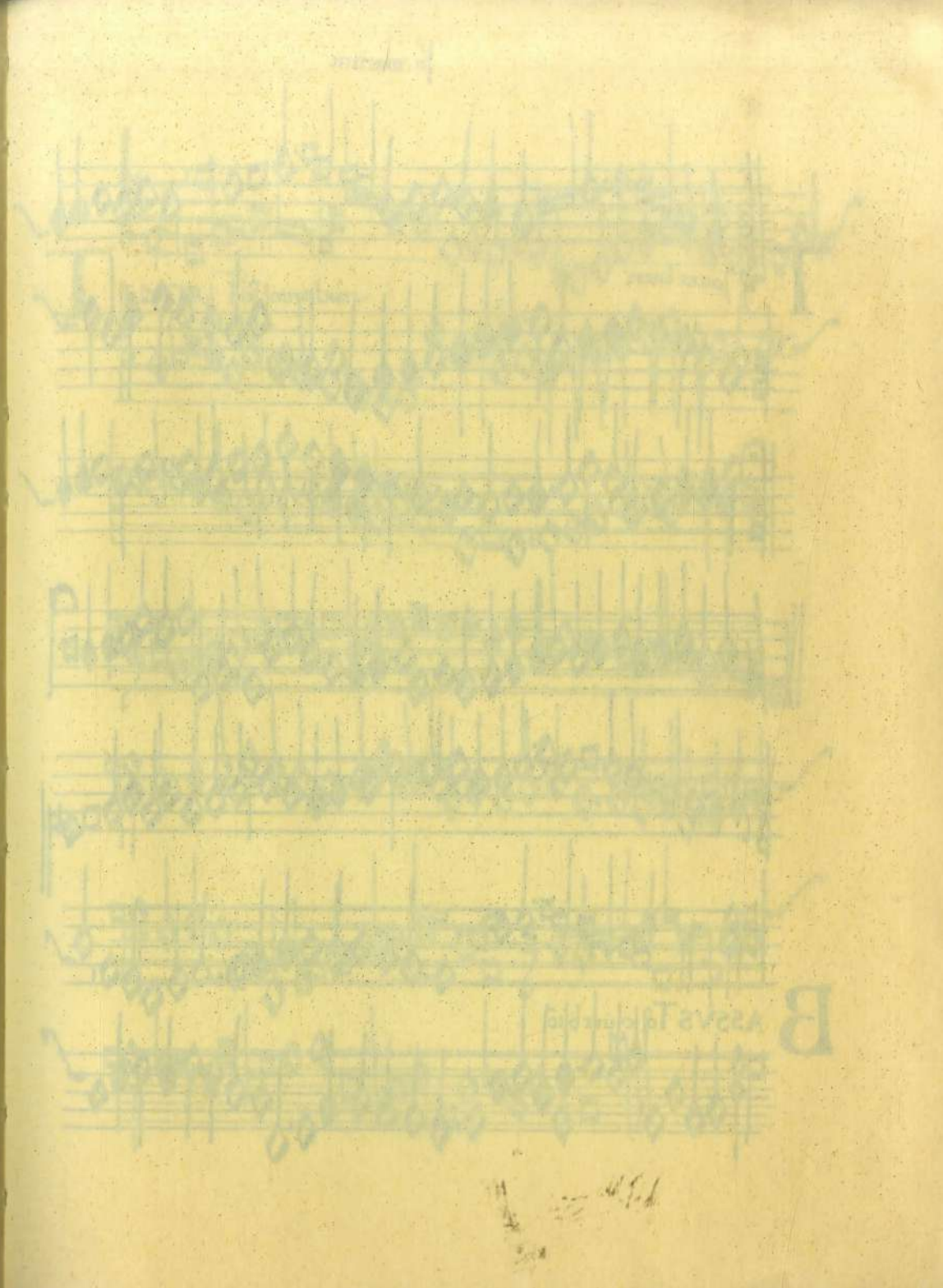
Confrontata colle Canzoni francesi, che ebbero tanta voga nel nostro paese subito dopo la metà del secolo XVI, la Canzone del Martini apparisce un po' più elaborata, quantunque il motivo che la ispira sia certamente anche in essa di origine, od almeno, di carattere popolare. Invece essa è più semplice e, diciamolo pure, più chiara del madrigale italiano, che si svolse rigoglioso nel cinquecento e che promosse, più efficacemente verso la fine del secolo, le prime monodie dell'arte dotta con accompagnamento stromentale secondo il pensiero di estrarre dalla polifonia il motivo dominante adattando le altre parti agli stromenti in uso. Ne troviamo saggi nelle intavolature dell'epoca, saggi curiosissimi e non privi di significato artistico per quanto siano un po' discosti dalla musica odierna.

Jo. Martini, *" Toujours bien „.*

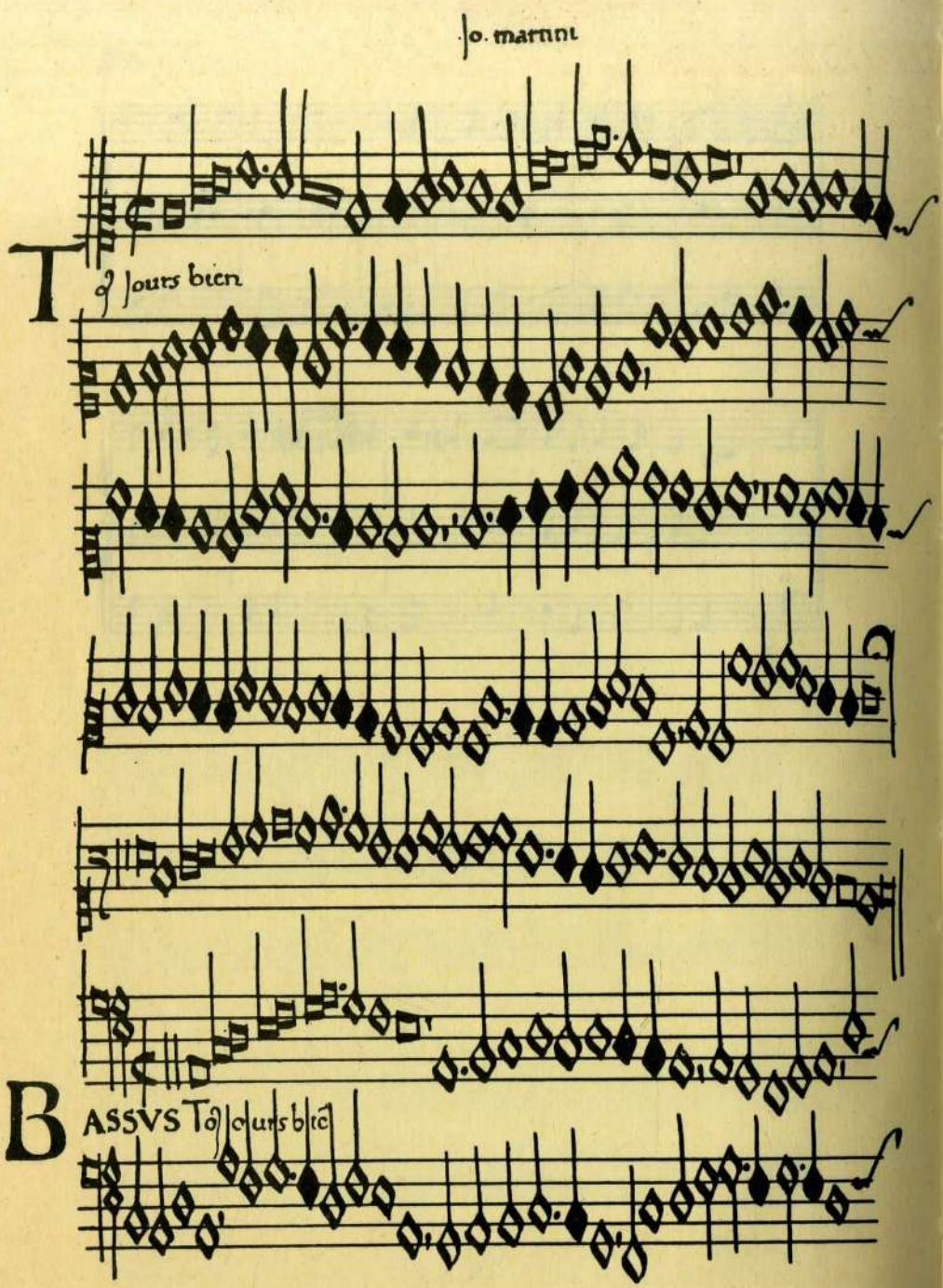


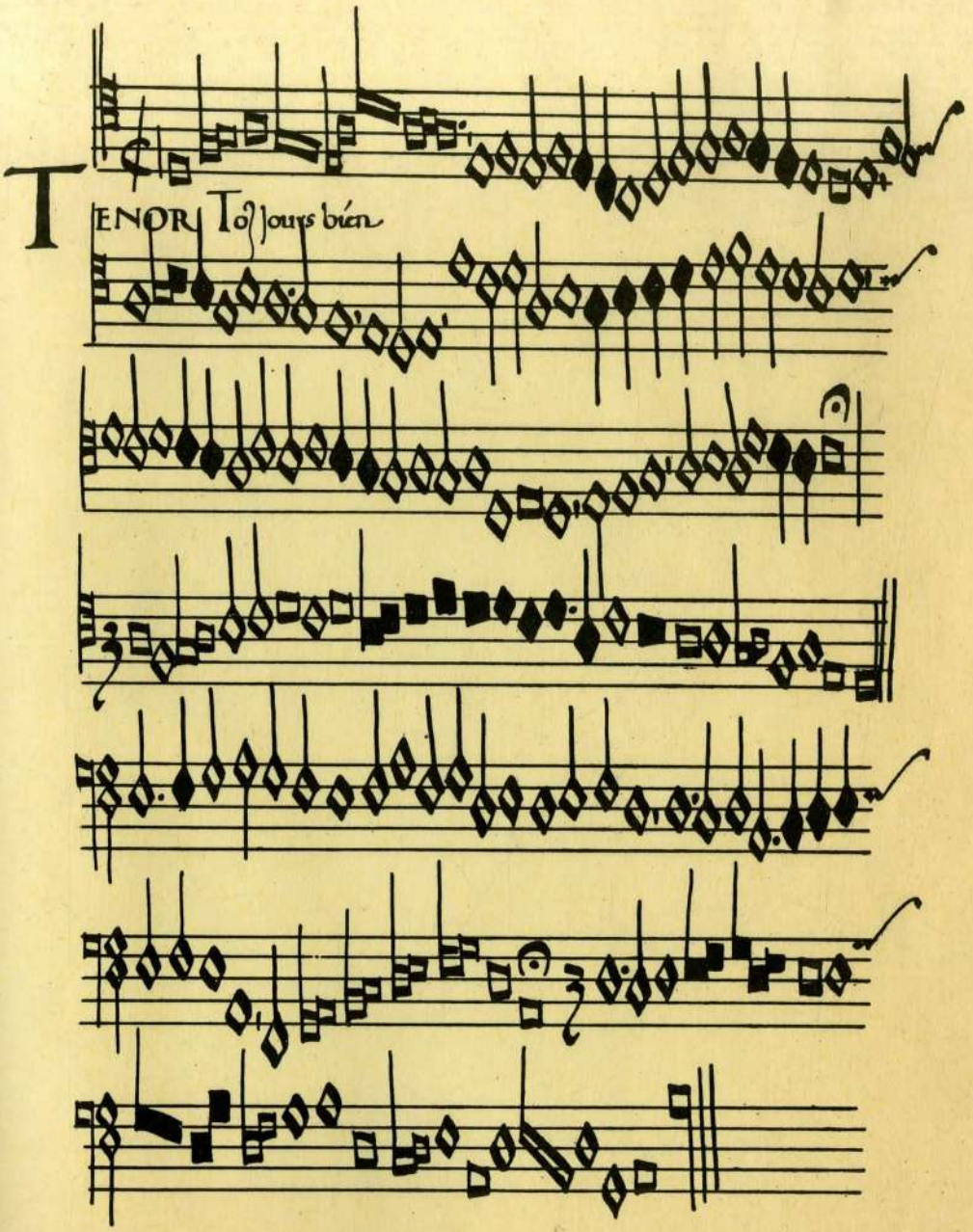






Jo. martini




TENOR Tousjours bien

Finito di stampare in Sala Bolognese nel Settembre
1975 presso la Arnaldo Forni Editore S.p.A.

CFI 0045353

BIBLIOTHECA MUSICA BONONIENSIS

Collana diretta da Giuseppe Vecchi
dell'Università degli Studi di Bologna

Sezione III N. 110

Ristampa anastatica